

Ant. 464ⁱ

<36608329850014



<36608329850014

Bayer. Staatsbibliothek

Ant. 464 $\frac{1}{2}$

ov

U N T E R R I C H T
I N D E R
Z E I C H E N K U N S T
A L S E I N G E G E N S T A N D
D E R F E I N E R E N E R Z I E H U N G
Z U R B I L D U N G D E S G E S C H M A C K S
F Ü R
D I E H Ö H E R E N S T Ä N D E.

NEBST DARSTELLUNGEN DER BESTEN
ALTER UND NEUER ZEIT.

Saal	713
MUSTER	
Kasten	
Fach	It.
Reihe	12
Nummer	30

V O N
V E I T H A N S S C H N O R R v. K. [arolsfeld]
öffentl. Lehrer an der Königl. Sächs. Akademie
der bildenden Künste in Leipzig.

Mit 61 Kupfern in Folio.

LEIPZIG, BEI G. J. GÖSCHEN. 1810.

8 BR

gew 4790

VERGLEICH

DER

ALTEIN

GEWÄSSER

UND

DES

STADT

STADT

**Bayerische
Staatsbibliothek
MÜNCHEN**

VERGLEICH

DER

UND

STADT

UND

STADT

STADT

STADT

STADT

STADT

STADT

SEINER KÖNIGL. HOHEIT
DEM HERZOG
VON SACHSEN-TESCHEN

IN
TIEFSTER EHRFURCHT GEWIDMET

VOM
VERFASSER.

SEINER KÖNIGL. HOHEIT

DE M. L. B. X. O. G.

Bayrische
Staatsbibliothek
MÜNCHEN

VON SACHSEN-TESSCHEN

IN

TIEFSTER EHRENRÜCHT GEWIDMET

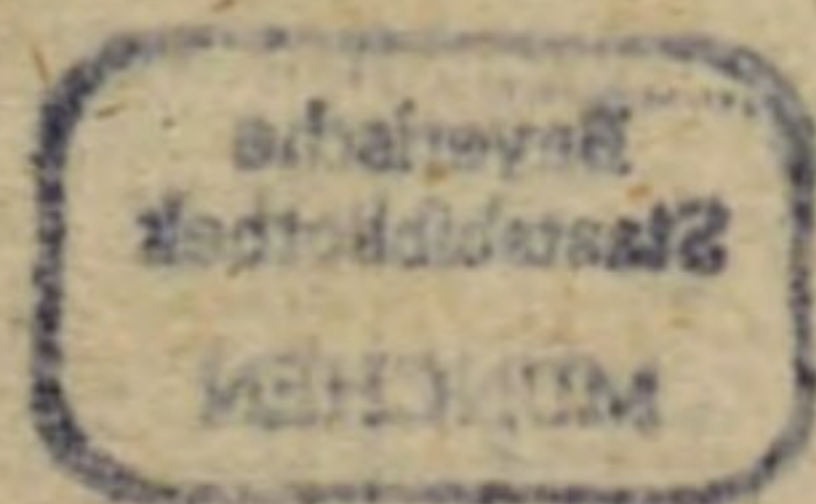
VOM

VERFASSER



Ew. Königl. Hoheit erhabenes Bild — von der innigsten Dankbarkeit für die gnädige Aufnahme, deren Höchstdieselben mich in Wien würdigten — tiefer in mein Herz gedrückt, begleitete mich, diese Stadt verlassend, auf meiner ferneren Reise; und umschwebte mich bei den wohlthätigsten und schönsten Gefühlen, wie sie nur ein Zug der schönen Humanität und die idealen Schöpfungen der höheren Kunst erregen.

Heimgekehrt in den Kreis der zahlreichen Meinigen, die an meinen Hals flogen, war es wiederum jenes erhabene



Bild, dem die Segnungen einer glücklichen Familie geweiht waren, als ich meinem ältesten Sohne auf seiner nahen Wanderung nach der fernen Kaiserstadt — seiner reinkindlichen Liebe für die bildenden Künste heifsester Wunsch und Ziel — nichts als die tröstende Hoffnung auf den erhabensten Beschützer dieser Künste mitgeben konnte.

Und jetzt, nach so manchem Wechsel der sturmbewegten Zeit, bleibt es immer Ew. Königl. Hoheit ehrwürdige Gestalt, die bei jeder Schilderung unseres Sohnes von den unzählbaren Beweisen

Ihrer väterlichen Huld und seinem Glücke,
unsern Geist wohlthätig umschwebend
erscheint.

O! wie herrlich ist mein Glaube an
Ihre schöne Seele belohnt, und wie ge-
segnet meines Sohnes Loos!

Und so erlauben denn Ew. Königl.
Hoheit huldreichst mir noch diese ein-
zige Bitte — deren Gewährung zur Voll-
endung meiner heissesten Wünsche fehlt
— die Bitte, ein ungeheucheltes Opfer
meines Herzens wohlwollend anzuneh-
men, das ich durch Weihung eines Wer-
kes meiner Muse darzubringen wage;

Ew. Königl. Hoheit geruhen gnädigst
meinen Sohn, statt meiner, der Über-
reichung dieses Werkes zu würdigen,
und dieses Opfer als einen schwachen
Beweis unseres unauslöschlichen Dank-
gefühls und der tiefsten Ergebenheit an-
zusehen, begleitet von der unaufhaltba-
ren Thräne eines glücklichen Vaters, der
Thräne eines froh und tiefgerührten
Menschen.

V O R B E R I C H T.

Ich habe zwar schon seit vielen Jahren Zeichenstunden gegeben, aber nur erst seit einigen mich mit einem solchen Unterricht in der bildenden Kunst beschäftigt, wie ich ihn als einen nützlichen und bleibenden Theil der höhern Bildung für Personen der feinern Welt ansehe, denen es wahrer Ernst ist, ihre Zeit diesem Studium mit Vortheil zu widmen.

Diese Absicht erforderte freilich eine tiefere Beherzigung von meiner Seite, und eine grössere Aufmerksamkeit von der andern.

Von Jugend auf dieser wohlthätigen Führerin und höchst interessanten Begleiterin herzlich ergeben, und beseelt von einem ernsten, warmen Eifer, etwas wahrhaft Nützliches in meinem Wirkungskreise zu leisten, fand ich, dafs es

überhaupt und besonders für eine solche Absicht dem kunstliebenden weiblichen Publikum eine lieblichere Flur zu eröffnen, und ihm das schöne angenehme Studium zu erleichtern, an einem guten und zweckmäßigen Werke fehle, so fleißig und unverdrossen ich auch eine lange Zeit alle mir bekannte Zeichenbücher durchging.

Manche ältere Werke enthalten zwar viel gutes; aber es fehlt ihnen doch noch eben das, was von einem solchen Werke unzertrennlich seyn sollte: eine feinere und zweckmäßigere Wahl des Stoffes und der Darstellungen überhaupt, ein edlerer Vortrag der Formen und Gestalten, und eine einfache Theorie, verbunden mit klaren Ansichten der Dinge und richtig bestimmenden Beschreibungen.

Der größte Theil der sogenannten Zeichenbücher und Dessesins enthält weder richtig gegründete Regeln, noch bestimmte bedeutende Gegenstände, die zugleich eine zweckmäßige Notiz derjenigen Kunstwerke verschaffen, die aus Griechenland nach Italien und aus Italien nun größtentheils nach Frankreich und England

gebracht wurden, und von denen in der gebildeten Welt so oft die Rede ist. Diese könnten und sollten, wenigstens eine kleine Anzahl davon, mit einem solchen Werke verbunden werden, besonders da wirklich nur durch ihre möglichst treue Nachbildung, wenn auch nur im Kontur, viele wichtige Begriffe und klare Vorstellungen gegeben werden können, wenn man anders mit einiger Sicherheit darüber sprechen und urtheilen will.

Es fehlt diesen Werken ferner gänzlich an Verschiedenheit und Kontrast der Bilder; und der Kontrast schärft ohne Zweifel den Sinn am schnellsten, und entwickelt jenes Urtheil am leichtesten; so wie auf der andern Seite der Zustand, welcher dem Schüler und dem Kunstfreunde Freiheit zu urtheilen, zu wählen und zu entscheiden vergönnt, einer der angenehmsten für das Gemüth ist. Je mehr nun dieser Hang sich auf die Natur gründet, desto notwendiger ist eine vernünftige und zweckmäßige Leitung bei der Erziehung des Menschen überhaupt, wenn ihn seine Freiheit (die freie Ent-

wicklung seiner Kräfte) sittlich und glücklich machen soll.

Der Traktat des grossen Leonardo da Vinci über die Malerei vom Jahr 1747, aus dem Italienischen und Französischen ins Hochdeutsche übersetzt, enthält trotz seiner vielen naiven oft vortrefflichen Bemerkungen doch sehr viel überflüssiges und bekanntes, und hat nur wenige meistens schlechte Zeichnungen. Der damalige deutsche Stil der Übersetzung ist übrigens für unsere Zeit so ungenießbar, daß das ganze Buch für unsern Gebrauch eben so wenig geeignet ist, als des nicht weniger grossen Albrecht Dürers Zeichenbuch, das eine grosse Menge Konture menschlicher Gestalten giebt, nach Lebendigen und Todten verfertigt, und mit unendlicher Geduld ausgemessen, aber meistens so sonderbar vorgetragen ist, daß man sich oft des gutmüthigen Lächelns kaum enthalten kann. Die aufmerksame Durchsicht dieses Werks gewährt zwar einen eignen Genuß, aber im Ganzen ist es eben so wenig brauchbar, als das erste.

Eben dasselbe gilt von dem Mahlerbuche des verdienstvollen Gerhard Lairesse.

Das Preusslerische Zeichenbuch hat noch die meiste Brauchbarkeit, so wie der Verfasser in mancher Hinsicht ein Mann von unverkennbaren Verdiensten ist, obgleich die 16 Blätter seiner in Kupfer gestochnen Anatomien gar nicht zu brauchen sind.

Die neueren vielfältigen *Cahiers* und *Recueils*, vor und nach Boucher, bestehen entweder meistens in dem manierierten Wesen der eignen Phantasie unbedeutender französischer Künstler, mit dem Ausdruck und dem Charakter der Leichtfertigkeit des *Palais Royal*, oder wenn die Verfasser ja einige Darstellungen nach Antiken aufgenommen haben, so sind sie — ganz in ihren groteskzierlichen Stil übersetzt — kaum wieder zu erkennen. Auch die Allegorie, die Bonaparte (als Konsul) nach dem Friedensschluß mit Österreich neben einer Pyramide vorstellt, ist zwar nett gezeichnet und meisterhaft gestochen, aber immer noch in der Boucherischen Manier.

Selbst in den neuesten Arbeiten, ich meine die kostbaren Kupfer, welche die Kunstwerke des Museums in Paris vorstellen, ist Form und Ausdruck sehr oft verfehlt.

Ich übergehe nun, nachdem ich nach meiner Überzeugung im allgemeinen meine Meinung gesagt habe, die Aufzählung nicht nur dererjenigen, die ich auf mein Zimmer zusammengetragen, sondern auch aller übrigen mir noch bekannten Erscheinungen dieser Art, und erwähne nur noch zwei gute Werke; eins von Raphael Morghen nach Volpato's Zeichnungen, und das andere vom Professor Kallianer in Wien, von denen ich aber doch das erstere vorziehe. Doch auch diesem fehlt für meine Absicht, nemlich einen vollständigen Unterricht dieser schönen Kunst zur Bildung des Geschmacks besonders für das Selbststudium der höhern Stände aufzustellen, nicht nur an Zweckmäßigkeit überhaupt, sondern es mangelt ganz der theoretische Theil, welcher Sinn und Geist mehr in Verbindung setzt und die erworbenen Kenntnisse festhält.

Es giebt zwar eine Menge einzelne und zuweilen sehr gute Blätter; diese machen aber noch weniger ein Werk aus.

Bei einem solchen auffallenden Mangel glaubte ich denn, daß ein zweckmäßiges Unternehmen und ein glücklicheres Resultat meiner Arbeit von denen, die eine reinere Liebe für die Natur und ein inniges Verlangen nach Unterricht in der bildenden Kunst in ihrem Herzen tragen, nicht unfreundlich aufgenommen werden dürfe.

Ich habe mich daher an die Ausführung eines solchen Unternehmens gewagt, habe dabei meine einzelnen Studien benutzt, und das, was noch nöthig war und fehlte, zusammen getragen und ausgearbeitet.

Die lebhafteste Erinnerung an die Freude, die mir das Bekenntniß meiner Schülerinnen und Schüler gemacht hat, daß ihnen durch meinen Unterricht so manche frohe Empfindung mehr geworden; der Wunsch so vieler kunstliebenden Menschen, daß ich meine im Toilettengeschenk gegebene Hoffnung, ein Buch dieser Art auszu-

arbeiten, so bald als möglich erfüllen möchte, und der Glaube etwas Nützliches und wahrhaft Gutes zu bewirken, werden mich bei meinen mühsamen Arbeiten, die große Aufmerksamkeit und vielen Zeitaufwand fordern, aufmuntern, und ein glückliches Resultat, das ich mit Zuversicht hoffe, wird mich unendlich belohnen.

Ich schicke indess gleich hier voraus, daß man in meinem Buche nichts Landschaftliches erwarten darf, da es nicht in meinen Plan gehören kann, und nur die Blätter zwecklos häufen würde.

Wer sich einmal dem Studium meines Lehrbuches gewidmet und sich die darin enthaltenen Kenntnisse erworben hat; und dann noch Lust und Beharrlichkeit besitzt, wenn seine Verhältnisse ihm günstig sind, ernsthaft fortzustudiren, mit dem Wunsche, auch die Charaktere der Bäume und die nöthigste Wissenschaft des Landschaftlichen überhaupt zu lernen, der findet für seinen Wunsch Gelegenheit und Anweisung genug; so wie man mit jener Fertigkeit, die man sich nemlich durch Übung, Köpfe und

Figuren zu zeichnen, erworben, unglaublich schnell jede andere Gattung der Kunst fasset, da das Auge durch die strengste Übung geschärft ist. *) Dagegen werde ich mehreres andere aufnehmen, was in die Natur der plastischen Künste übergeht, mit ihnen verflochten und überhaupt einer ästhetischen Beurtheilung unterworfen ist.

Ich arbeite dieses Werk hauptsächlich für alle diejenigen aus, die nicht Künstler von Profession zu werden die Absicht haben und keine öffentliche Akademie besuchen können; also besonders mit dem Blick auf das weibliche Geschlecht, wenn es Ernst und Beharrlichkeit genug besitzt, sich diesem Studium zu widmen; denn an einem feinen Gefühl und schnell auffassenden Sinn fehlt es ihm selten.

*) Ich bin stets durch die Erfahrung darin bestätigt worden, daß meine Schüler dann Blumen und Bäume mit einer Leichtigkeit zeichneten, die Anfangs immer meine Erwartungen übertraf. Es versteht sich von selbst, daß ein tieferes Studium aus der Quelle der Natur und großen Mustern selbst unter Anleitung eines tieffühlenden Künstlers geschöpft werden muß.

Welches Vergnügen die Kunst gewährt und mit welchem unendlichen Genuß der reinsten Empfindungen sie — deren Haupteigenschaft es ist, nichts schönes in der Natur zu übersehen — belohnt, gestehen alle, die mit reinem und schuldlosem Herzen ihrer Kultur sich weihen. Als Selbstschöpferin frei von aller Habsucht, gewährt sie, die wahre Kunst, ein zufriedenes Herz, welches die ganze schönere Humanität in sich schließt. Durch eine fromme Einsegnung geweiht, die Juristerei mit allen ihren *juribus* *) über gespickte Hasen und dergleichen schöne Gerichte in der Kochkunst des Henkers zu lernen, verließ ich sie bald nach erlangter Freiheit, abgeschreckt durch die hundert und aber hundert Interpretationen der gefährlichen Servituten der praktischen Welt, und nahm

*) *jus* heißt im lateinischen das *Recht*, aber auch die *Brühe*. Der gespickte Hase war zur Folterzeit eines der Mordinstrumente, welche uns Studenten unser damaliger Leipziger Professor nebst dem ganzen übrigen Apparat mit süßem Lächeln recht einleuchtend zu beschreiben bemüht war.

meine Zuflucht wieder zu mir selbst, alles andere gerne denen überlassend, die es besser können.

Und so leb' ich denn ruhig in meiner Werkstatt, die jede kleine Hütte faßt, in dem Kreise meiner Familie, und thue so viel Gutes als ich kann.

Meine einzigen unangenehmen Empfindungen sind diese, daß ich mir meine Arbeiten — bezahlen lassen muß: der sauerste Gang für mich ist immer der Gang nach Geld.

Welche Freude würde mir das bringen, so manchem Gefühlvollen eine Überraschung zu bereiten.

Aber es ist nun einmal nichts Vollkommnes in dieser Welt!

Die Griechen machten die Musik *) zu einem Hauptstück der Erziehung; zur bildenden

*) Die Arkadier waren sogar durch Gesetze gehalten, bis in ihr 30stes Jahr Musik zu üben. Die Kynetheer, welche von dieser Sitte abgingen, verfielen in Rohheit und Wildheit, wurden aber auch deßwegen von den übrigen Griechen verachtet.

Kunst waren sie geboren: ihr Himmel schuf sie dazu. Die schönsten Geschöpfe Gottes, die höchsten Modelle der Kunst wandelten auf ihrer Erde.

Kein anderes Volk, sagt Herder, und wenn es auch Jahrtausende die bildenden Künste trieb, ist zum Ideal der Griechen, als einem vom Genie und dem Verstande erfundenen System gelangt, wie Ägypter und Indier beweisen.

Die Griechen sollen also unser Muster seyn; ihre so glücklichen, durch Jahrhunderte anerkannte Resultate sollen der Gegenstand unseres Studiums werden.

Aber die ganze Natur hat ihre Gesetze, ihre Regeln und ihre Abweichungen: ihre Mannichfaltigkeit ist unendlich. Die bildende Kunst, welche die ganze Natur umfaßt, besitzt alles dieses nicht minder.

Also von einfachen Grundsätzen und bestimmten Regeln müssen wir ausgehen; denn nur durch diese lernen wir sehen, empfinden und urtheilen. (Denn auch das Sehen ist eine Kunst, und hat, geleitet durch ein glückliches

Gefühl, nicht weniger eine Reihe von Übungen zu durchlaufen.) Ich werde daher mein Buch in zwei Theile abtheilen, in den theoretischen und in den praktischen.

Der praktische wird den Anfang mit einer ganz mechanischen Konstruktion des Kopfes machen, und denselben (auf den folgenden Blättern) in allen Relationen geben: nemlich das griechische Ideal, die Häfslichkeit, *) das interessante Gesicht und die Karrikatur, stets aus der Natur der Sache entwickelt.

Mir ist kein Studium interessanter und anziehender gewesen, als dieses; und zwar desto mehr, da ich weder überhaupt meine Art, den Kopf — besonders das einfache, reine Profil und Face — mechanisch darzustellen, wodurch ich eine eigne Basis des Anschauens und der Relationen mit allen übrigen gründe; noch die Ver-

*) — ich wünschte ein anderes Wort. Die Griechen sagen, *κακομορφία*; die Lateiner, *deformitas*, *foeditas*, und die Franzosen, *laideur*, *difformité*.

schiedenheit *) zwischen den männlichen und weiblichen Kopf weder in einem Zeichenbuch, noch sonst in einer öffentlichen Anstalt gefunden habe. **)

Eine gewählte kleine Anzahl Portraits wird das Interesse noch erhöhen.

Die folgenden Blätter werden sich mit der menschlichen Gestalt beschäftigen; und die letztern Kompositionen nach den besten Mustern, mit andern in Kontrast gesetzt, enthalten.

Ich hoffe mit Zuversicht, daß mein Buch um so weniger unwillkommen seyn werde, je mehr überhaupt alle neueren Pädagogen auf das gründliche Zeichnen dringen, wodurch das Anschauen

*) In den meisten Zeichenbüchern sind die Köpfe, welche durch die Regel und Konstruktion hervorgebracht sind, Neutra: man ist ganz ungewiß, ob es ein männlicher oder ein weiblicher Kopf seyn soll.

**) Ich lege nun auf alles dieses keinen großen Werth, und besitze nicht den Eigendünkel mir einzubilden, daß ich einmal an der Weisheit sterben werde; genug daß es mich und meine Schüler nützlich und interessant beschäftigt hat.

und richtige Auffassen der Formen vorzüglich gebildet wird.

Das Anschauen, sagt Herr Professor Herbert, diese unentbehrliche, diese breiteste, festeste Brücke zwischen Menschen und Natur verdient gewifs, so fern es nur irgend einer Kultur durch Kunst fähig ist, das ihm ein Hauptfaden des pädagogischen Bemühens gewidmet werde.

Vielleicht wird dieses Studium der Kunst auf diese Weise betrieben, in die allgemeine feinere Bildung verwebt. Da es *besonders eine grössere Aufmerksamkeit und eine genauere Kenntnifs der Dinge, die uns umgeben, zum Hauptzweck hat*, zugleich ein gutes Mittel mehr Leichtigkeit und einen besseren Stoff, besonders in die Unterhaltungen der weiblichen Zirkel zu bringen, und für die Interessenten eine reinere Brille, die Modewaaren, mit denen uns England und Frankreich stets so reichlich versorgte, und mit welchen wir uns bis jetzt blindlings behangen und gesattelt haben — ganz anders anzusehen.

Bei den aufgenommenen Definitionen aus der

Ästhetik habe ich vorzüglich die Absicht meine jungen Schüler frühzeitig zum Denken und sich bestimmt auszudrücken zu veranlassen, keinesweges aber zu ästhetischen Schwätzereien Gelegenheit zu geben: denn ich weiß recht gut, daß diese keinen Künstler machen, allein ich weiß auch recht gut, wie viel davon abhängt, daß man sich in der Welt bestimmt ausdrücken lerne. Übrigens habe ich mich, so viel ich es vermochte, populair auszudrücken gesucht und mich der philosophischen Sprache enthalten, um allgemein verständlich zu werden. Ein reines, schuldloses und gefühlvolles Herz, ich wiederhole es noch einmal, die echtste Quelle alles Schönen, ist alles, was ich voraussetze.

Veit Hans Schnorr v. K.

ERSTER THEIL.

E I N L E I T U N G.

Wer Kinder beobachtet, die das Glück genießen, ihrer Natur überlassen zu seyn, wird finden, daß sie ihr Spielzeug so gern aus einander nehmen, so groß auch die Freude war, die es ihnen Anfangs machte.

Die Eltern mögen schelten, wie sie wollen, es ist dieses gewiß nichts anders als eine — und zwar nicht unnütze — Anlage der jungen Seele, entweder sich zu beschäftigen, oder genauer zu beobachten, wodurch die natürliche Entwicklung und Selbstbildung des kleinen Geistes am richtigsten und reinsten befördert wird; die Kinder bedürfen nur einer vernünftigen Leitung, die nicht schon frühe das Bischen Leben und Feuer tödtet, das ihnen der Himmel schenkte.

Auf welche Weise könnte auch das Kind wohl mehr lernen, als wenn es bauen und ordnen sieht — und wie gern sieht es dieses —

oder wenn es das Geordnete zerlegt, wobei der Geist zur Beobachtung am meisten gereizt wird.

Nichts unterdrückt und verhindert die Entwicklung der schönen Keime in der stillwirkenden Natur des Kindes mehr, als das ewige fade Gebieten und Verbieten: am Ende wirds eine krüppelhafte Entfaltung eines verwandelten Schmetterlings durch die drückende Lage der Puppe bewirkt; — und der Sammler — wirft ihn weg.

Wissbegierde, Beobachtungsgeist und Nachahmungstrieb sind sehr wohlthätig in unserer Natur gegründet, da sie wieder die Quellen für unsere Kenntnisse und für unsere Genüsse werden. Und wenn in uns Großen bei dem Anblick mancher Dinge sich nicht mehr der Gedanke regt, zu wissen, wie sie entstanden, und welches wohl das Wesen derselben seyn dürfte; so ist es nicht immer das beste Zeichen, wenn auch dagegen das Organ hinter dem Ohr wegen seiner besondern Ausbildung dem Beobachtungsgeist Gall's noch so viel Freude machte. *)

*) Meine Kinder habe ich fleißig in die freie, lebendige, blühende Natur geführt, und des Abends ihnen den Sternbesäeten Himmel gezeigt; dieses nährt und pflegt frühzeitig ein heiliges, tiefes Gefühl für die ganze Natur. Wie

Es ist daher wohl nicht zu bezweifeln, daß die Untersuchung der Frage, was Kunst *) und Kunstwerk sei, nicht nur für diejenigen, welche die schönen Künste ausüben, sondern auch für jene, die bloß den Genuß davon einernten wollen, von sehr vortheilhaften Folgen seyn müsse.

Freilich kann dieses alles nur kindlich gesinnte Seelen interessiren, deren Sinn noch nicht verschroben, und die, wenn auch irre geführt — gern zur bessern Natur zurückkehren. Aber nichts ist unangenehmer als die Entdeckung, daß ein Mädchen das Naive und ein tiefes Gefühl für Natur affektirt, gleich den nachgemachten Blumen, auf die wir voll Verlangen, ihren schönen herrlichen Duft einzuathmen, losgehen und uns — betrogen finden.

Schon das Kind sehen wir mit irgend etwas mit Liebe sich beschäftigen, mit eignem freiem trefflich sagt Jean Paul: die Topographie des Himmels sollte ein Stück unserer Religion seyn; eine Frau sollte den Katechismus und den Fontenelle auswendig lernen.

*) Kunst kommt her von können, und bezeichnet wohl nichts anders, als durch Geistesfähigkeit und mechanische Fertigkeit etwas hervorzubringen.

Wohlgefallen sich für irgend etwas interessiren.

Es giebt also ein ursprüngliches Bedürfnis des menschlichen Geistes, sich für irgend etwas mit freiem Wohlgefallen zu interessiren; und die schönen Künste sind nichts anders als das Resultat des natürlichen Strebens eines denkempfindenden Geistes, sein ästhetisches Bedürfnis durch eine eigne Schöpfung zu befriedigen. *)

So wie es aber ein solches Bedürfnis giebt, so findet auch der wahre Dichter und der wahre Künstler die angeborenen Gesetze des menschlichen Geistes von selbst und übertritt sie nicht. Jede Abweichung von den nothwendigen Gesetzen des menschlichen Geistes erzeugt, wie jede Abweichung von den nothwendigen Gesetzen der Natur, eine Mißgeburt.

So bald wir die Kindheit verlassen haben, stoßen wir auf dem Wege der Kultur auf eine Menge Erscheinungen, deren Wirkung für uns verloren geht, wenn sie uns ohne Verstand und ohne Einsichten trifft, indess sie andern im

*) Der innere Drang etwas Schönes, Liebliches und Holdes hervorzubringen, sich und andern zur Freude.

Gegentheil großen Vortheil und einen schönen Genuß gewähren.

Unter diese Erscheinungen gehören die schönen Künste überhaupt, die auch die bildende Kunst mit in sich begreifen.

Die bildende Kunst ist aber hier vorzüglich der Gegenstand unserer Betrachtung; wir werden sehen, worinnen ihr Wesen bestehe und welches die strengeren Forderungen sind, die wir an ein vollkommenes Kunstwerk machen können.

Die schönen Künste im engsten Sinne des Wortes genommen, begreifen in sich Schauspielkunst, Musik *) und theatralische Tanzkunst.

Das erste Erforderniß aller schönen Kunst ist Freiheit (des Geistes).

Die schöne Kunst hat keinen objektiven Zweck ihrer Nützlichkeit oder Brauchbarkeit zu etwas, welcher sich durch Begriffe bestimmen läßt und der Kunst Regeln vorschreibt, sondern das ganze Daseyn eines Werks der schönen Kunst hängt lediglich von der freien Phantasie des Künstlers ab, und die schöne Kunst läßt keine andern Regeln zu, als die, welche den Gegenstand, dessen sie sich als Stoffes bedient, betreffen. Diese gehen aber die schöne Kunst als solche nichts an. Daher haben nur diejenigen schönen Künste einen technischen Theil, deren Stoff bestimmte Begriffe und mithin Regeln zu-

*) Bei den ältesten Griechen begriff Musik alle höhere Kultur durch die Musen; also nicht nur die Tonkunst allein, sondern auch Dramaturgie, Poesie, die bildenden Künste, Tanzkunst u. s. w.

läßt, z. B. die bildende Kunst, in wiefern dieselbe bestimmte in der Natur vorkommende Gestalten darstellt, und daher an die Regeln einer richtigen Zeichnung gebunden ist.

Der Theil der schönen Künste, welcher Empfindungen darstellt, heißt die schöne Kunst im engern Sinne, und begreift die schönen Wissenschaften, *) Dichtkunst und Redekunst in sich, und endlich der, welcher Gestalten im Raume darstellt, heißt die bildende Kunst.

Die bildende Kunst also beschäftigt sich mit Gestalten im Raume oder mit der Darstellung sichtbarer Gegenstände, und ihr Hauptzweck ist, wie der Zweck aller schönen Künste, daß sie unser Gemüth ergötze — ein freies ästhetisches Vergnügen.

Vergnügen entsteht durch angenehme Empfindungen, indem der Gegenstand das Spiel unserer Gefühle auf eine angenehme Weise in Thätigkeit setzt und auf unser Gemüth einen wohlgefälligen Eindruck macht: denn das Bewußtseyn dieses Eindrucks heißt das Vergnügen.

*) Nach Kant kann man nicht sagen „schöne Wissenschaften.“

Frei ist das Vergnügen, wenn es intellektuell ist, d. i. wenn die angenehme Empfindung durch eine Vorstellung hervorgebracht wird, und wenn die Gemüthskräfte ohne physische Ursachen nach ihren eignen Gesetzen regiert werden. Ein solches Vergnügen geben die Werke der Dichtkunst, die Werke der bildenden Künste u. s. w.

Dieses freie, ästhetische Vergnügen, das Resultat des kultivirten Verstandes, wird dem sinnlichen oder physischen entgegengesetzt: demjenigen, dessen Grund blofs in dem Mechanismus des Körpers liegt und aus der angenehmen Empfindung entspringt, welche eine nothwendige Folge des gereizten Mechanismus ist.

Gegenstände des freien, ästhetischen Vergnügens gehören blofs für die schöne Kunst im allgemeinen; alle Künste, die blofs das physische Vergnügen befördern, sind von dem Gebiete derselben ausgeschlossen. Und je mehr ein Kunstwerk die grobe Sinnlichkeit ergötzt, desto mehr verliert es in der reinen ästhetischen Schätzung der wahren Kunst; je mehr es zu dem Geiste spricht, desto mehr steigt es in seiner Gröfse; daher auch selbst die Gemählde, in welchem das Fleisch, oder vielmehr die Haut

bis zur Täuschung mit allen Poren und Äderchen nachgeahmt ist, der ästhetischen Wirkung großen Abbruch thun.

Man nennt denjenigen Theil der schönen Kunst Bildnerei in der weitläufigsten Bedeutung des Wortes, in welcher sie alle Arten der bildenden Künste zusammen in sich begreift.

Bildnerei ist also diejenige Kunst, welche durch Nachahmung sichtbarer Gegenstände in Formen und Gestalten unser ästhetisches Vergnügen zum Hauptzweck hat.

Nachahmung ist Darstellung eines Gegenstandes, die mit allen den Theilen desselben übereinstimmt.

Da Bildnerei in der Nachahmung sichtbarer Gegenstände besteht, so sind sie Gegenstände der sichtbaren Natur. Daher sind Abstrakte und transcendelle Begriffe unmittelbar keine Gegenstände ihrer Nachahmung; aber es giebt ein Mittel Abstrakte vorzustellen, nemlich durch Allegorie, wovon in der Folge die Rede seyn wird.

Die Darstellung in der bildenden Kunst geschieht durch Gestalten und Formen. Dadurch unterscheidet sich die Bildnerei von allen übrigen Theilen der schönen Künste.

So wie aber die Gestalten im Raume entweder flache oder erhobene Gestalten sind, so theilen sie auch die bildende Kunst in Graphik und Plastik (d. h. Formkunst).

In der Graphik, *) welche bloß Figuren auf einer ebenen Fläche darstellt, hat den ersten Rang die Zeichenkunst. Diese hat es bloß mit den Umrissen zu thun ohne Schatten und Licht.

Zwischen dieser Kunst und der eigentlichen Malerei steht mitten inne diejenige Zeichenkunst, welche auch Schatten und Licht darstellt. Denn Schatten und Licht als die allgemeinsten Töne der Farbe überhaupt fügen zu der Zeichenkunst noch einen Theil der Farbenkunst hinzu. Daher ist die Zeichnung mit Schatten und Licht schon eine zusammengesetzte Kunst.

Die eigentliche Malerei hat nun außer der Haltung, die durch Schatten und Licht hervorgebracht wird, noch die Farbengebung, die eigentliche Farbenkunst, bei sich, und ist mithin eine aus drei Künsten zusammengesetzte Kunst.

Die dargestellten Formen sind entweder rund — d. h. sie können in jeder Lage oder

*) Die Griechen haben auch für Zeichnen und Mahlen kein anderes Wort, als γράφειν (graphein): d. i. schreiben.

von allen möglichen Gesichtspunkten betrachtet und erkannt werden. Ihrer bedient sich die Bildhauerei, welche man reine Plastik nennen könnte, so wie die Zeichenkunst reine Graphik.

Oder sie sind auf einer Oberfläche dargestellt. Die Formen und Gestalten, welche auf einer Oberfläche dargestellt werden, sind entweder über dieselbe erhaben und treten aus derselben hervor. Dieses sind *haut - demi* und *basrelief*. Dieser Art der Darstellung bedient sich ebenfalls die Bildhauerei und Steinschneiderkunst bei den Kameen.

Oder sie liegen auf der Oberfläche, oder bilden selbst die Oberfläche. Dann ist Mahlerei, Wirkerei, *) Stickerei u. s. w., oder sind endlich unterhalb der Oberfläche gearbeitet (*en creux*), wie die Arbeit der Stempelschneider und Siegelgraber (*Medailleurs*).

Die schöne oder bildende Kunst besteht also in der Nachahmung sichtbarer Gegenstände.

Da aber die bildende Kunst unser ästhetisches Wohlgefallen zum Hauptzweck hat, so wie

*) Wie die weltbekannten 7 Tapeten nach Raphaels sogenannten Karton's sind, die England an sich kaufte. Von diesen Tapeten wurden 3 Exemplare gefertigt, wovon auch Dresden Eins besitzt.

alle schöne Kunst Erregung des Gefühls, der Schönheit; so ist der wahre Künstler dahin gewiesen, daß er von den sichtbaren Gegenständen keine nachahmen darf, welche dieses Vergnügen stören und uns Unlust oder Ekel verursachen.

Das Hauptgesetz, das der Künstler bei der Wahl seiner Gegenstände zu befolgen hat, ist also: ahme nur solche Gegenstände nach, welche unser ästhetisches Vergnügen befördern.

In der Natur giebt es angenehme und unangenehme Gegenstände; also Gegenstände, welche angenehme und unangenehme Empfindungen erwecken. Scenen des Ekels also, so wie alles, was einem reinen und richtigen, nicht verzärtelten Gefühl entgegen ist, sind von der Künstlerdarstellung ausgeschlossen.

Wenn also der Künstler durch seine Darstellung mein Vergnügen befördert, so handelt er zweckmässig; stört er dasselbe, so begeht er eine Zweckwidrigkeit, wie z. B. durch die Darstellung des Cato, wie er sich die Wunde aufreißt; durch Märtyrer-Geschichten, besonders, wenn sie geradezu die ekelhafte Handlung selbst vorstellen — *) wohin auch die Geschichte des

*) Dominichino, wenn ich nicht irre, hat sich bei der Darstellung einer Märtyrerscene, da er wie viele andere

armen unbesonnenen Marsyas gehört, den Apollo — nichts weniger — als die Haut über die Ohren ziehen *) läßt, besonders, wenn die Handlung selbst schon halb vollendet ist, wie in der Dar-

Mahler seiner Zeit nicht immer ausweichen konnte — mit vielem Verstande und Gewandheit des Geistes gezeigt: man sieht, was vorgehen soll, aber die Handlung selbst ist nicht vorgestellt. Man kann ihm den Beifall nicht versagen; man freut sich über die Schonung des Gefühls. (Das Gemählde befindet sich jetzt ebenfalls in Paris.)

*) Ich hätte sagen sollen, schinden. Denn nicht immer gewinnen wir durch feinere Ausdrücke, um schlechte Sachen anzudeuten, an unserer Moralität: es ist nicht nothwendig, daß ich lebe, aber durchaus nothwendig, daß ich moralisch gut bin. Die rechte Benennung entschleiern sehr oft mit einem Mal das schlechte Wesen der schlechten Sache, und erregt das verdiente Verabscheuen. Das Wort Diskant- und Sopransänger, um einen unglücklichen Kastraten zu bezeichnen, ist eine Bemäntelung der niederträchtigen Handlung von niederträchtigen Menschen an einem Wesen verübt, zu einer Zeit, wo es weder durch physische noch durch Geisteskräfte eines Kampfes fähig ist. Naumanns Idee, eine Gesangschule für Mädchen zu errichten, war ein schöner Gedanke! Wie manches arme Mädchen hätte da ihr Glück machen können. Schon für diesen Gedanken Segen seiner Asche! Aber die Kirche nimmt lieber ein verhanztes menschliches Wesen in einem Neutro von Mann und Weib und — stempelt es zur Judith.

Derselbe Mißgriff geschieht in den Horaziern, wo man einen Helden mit einer männlichen Stimme zu erwarten, durch die Natur der Sache berechtigt ist. Statt einer solchen jammert durch das ganze Stück eine Weiberstimme.

stellung dieses Gegenstandes von Quercino, (in der Gallerie zu Dresden.)

Ganz zweckwidrig und andachtstörend sind auch Karyatiden in Kirchen, wie es z. B. der Fall ist in der Schloßkirche zu Karlsruhe. Recht unangenehm unterbrach der Anblick derselben das Vergnügen, das mir außerdem die Gärten, die Menagerie, und dann der herrliche Überblick vom Schloßthurm herab auf die so schönen Umgebungen gewährte. Karyatiden *) in

Heißt das nicht durch die grellste Zweckwidrigkeit den Charakter des ganzen Kunstwerks schänden?

Selbst die größten Enthusiasten haben gestanden, daß es Nüancen gebe, die kein Kastrat besiegen könne. Und wie viele Kinder verunglücken, ehe das Unglück glückt! Ach, sagte mir eine Dame, es sollen aber sehr böse Menschen seyn. Ganz natürlich, entgegnete ich der Dame, wie kann ein solches Wesen noch gut gegen Menschen denken? Es drohte seine Eltern zu erstechen, wenn sie sich ihm nähern würden. Wenn wird man doch einmal das Abscheuliche und Ekelhafte fühlen!

Sie sind nur nicht daran *gewöhnt*, sagte mir einmal Fräulein W. Ich danke Ihnen, ich will mich nie an Unnatur gewöhnen!

*) Karyatide heißt eine Korbträgerin mit Früchten. Ihren Ursprung haben sie aus Sparta. Die männlichen Gesimmsträger heißen Telamones. Die Karyatiden sind immer ein schlechtes Aushängeschild an den Palästen der Großen, und es kann dem kundigen guten Bewohner derselben nicht eben etwas angenehmes seyn.

einer Kirche, besonders mit Sklavenausdruck, führen auf gehässige Nebenvorstellungen, die die schöne Harmonie zerstören.

Die Alten beobachteten diese Zweckmäßigkeit sehr genau. Scenen des Abscheues stellten sie nicht vor, und konnten sie der Darstellung derselben nicht entgehen, so opferten sie lieber die Wahrheit der Zweckmäßigkeit auf, indem sie die Sache so viel als möglich milderten.

Die schöne Kunst, den Hauptzweck stets im Auge, darf also selbst in der Portraitbildnerei keinen Gegenstand bilden, der mein Vergnügen unterbricht. Mit Ruhe muß ich mich dem Beschauen hingeben können, ohne durch kleine und kleinliche Zufälligkeiten in meinem Genusse gestört zu werden. Fehler des Körpers also, wie z. B. Blatternarben u. s. w. darf der Künstler, wenn er sein Hauptgesetz nicht übertreten will, nicht darstellen. *) Zuweilen kommt indess doch der Künstler in den Fall, eine Zweck-

*) Die nach Umständen zu statuierenden Ausnahmen bedürfen keiner Erörterung, da hier bloß von dem bildenden Künstler die Rede ist, insofern er ganz und gar nur für das Kunstgefühl, und weder für das Bedürfnis noch für andere besondere Beziehungen arbeitet.

widrigkeit um einer größern Zweckmäßigkeit willen begehen zu müssen, wenn nemlich die Bildnerei einer andern Absicht untergeordnet ist.

Z. B. die Darstellung der Heilung der Kranken *en relief* am Teiche Bethesda über dem Eingang eines Hospitals ist nun wohl, als Kunstwerk betrachtet, dem Hauptzweck der höhern Kunst nicht entsprechend: denn kranke, abgehärmte Gestalten sind eben keine ästhetische Erscheinungen; aber als symbolische Bezeichnung des Ortes ist sie zweckmäßig. Der Künstler würde hier sehr zweckwidrig handeln, wenn er ein lustiges Bacchanal vorstellen wollte, so viel Vergnügen uns auch die schön sich bewegendenden reizenden Gestalten gewähren. Es kommt daher alles auf den Ort und die Beziehung an. Ist der Künstler in der Nothwendigkeit einen Gegenstand vorzustellen, der mein Vergnügen stört, so mildert der verständige Künstler dergleichen Gegenstände so viel als möglich.

Es entsteht nun überhaupt die Frage, wie soll der Künstler die Natur nachahmen? und auf welche Weise steigt er in seiner Achtung am höchsten?

Wenn der Künstler 1) bei der Nachahmung bloß die unangenehmen Gegenstände vermeidet,

übrigens aber alles nachahmt, ohne gerade eine Wahl von schönen Gegenständen zu treffen, so steht er auf der niedrigsten Stufe der Vollkommenheit.

Wenn er 2) bloß die schönen Gegenstände in der Natur darstellt; dann hat er schon Genie und steht auf der zweiten Stufe der Vollkommenheit.

Wenn aber 3) des Künstlers höherstrebender Geist, mit den in der Natur zerstreuten Schönheiten innigst vertraut, wie auf einen Guß der vollen Seele ein Kunstwerk schafft, dann steht er auf der höchsten Stufe der Künstler-vollkommenheit; und nur ein solches ist was wir ein idealisches nennen: denn in der Natur findet sich kein Wesen, in welchem alle Schönheit vereint, welches durchaus vollkommen wäre; sondern die Schönheit ist in mehreren Individuen zerstreut; auch kann kein Wesen sich lange auf dem Gipfel der Vollkommenheit erhalten — die schönste Blüthe ist momentan —. Aber hier tritt der Geist des großen Künstlers ein — faßt im hohen Schwunge, umgeben mit allen hohen Kräften, wie Michel-Angelo's Gott von seinen Engeln umgeben, wenn er das *Werde* spricht, die Blüten der Voll-

kommenheit, und bewahrt für Jahrhunderte sie der Nachwelt auf!

Wer Augen hat zu sehen, wen inniges Verlangen treibt, der wallfahrte hin zu ihnen, zu jenen Idealen! *)

Zu einem vollkommenen Kunstwerk gehören viele Eigenschaften: die Darstellung eines Kunstwerks muß wahr, muß vollkommen, muß schön seyn.

Wahr ist die Darstellung einer Sache, wenn sie dem bekannten Begriffe von dem dargestellten Gegenstande nicht widerspricht, wenn man die Merkmale, woran man einen Gegenstand von dem andern unterscheidet, in der Darstellung wieder erkennt. Je mehr Merkmale des dargestellten Gegenstandes ich in der Darstellung wieder erkenne, desto größer ist die Wahrheit derselben. Man hört daher in Galerien und in Kabinetten sehr oft ausrufen: dieses ist mit sehr viel Wahrheit gezeichnet und dargestellt!

Die Wahrheit zeigt sich:

1) in den Formen: also in der Zeichnung,

*) Ideal kommt her von Idee; es ist die reinste Idee eines Dinges, aus seiner innern Natur geschöpft, von allem Unwesentlichen und Unläutern scharf gereinigt.

da Zeichnung die Grundlage der ganzen Bildnerei ist — (denn auch bei der Bildhauerarbeit sagt man: der Arm, das Bein u. s. w. ist verzeichnet, oder ist schön, ist wahr gezeichnet.)

Die Zeichnung muß also bestimmt und richtig seyn — denn ohne Bestimmtheit und Richtigkeit giebt es keine Wahrheit.

Wahrheit zeigt sich 2) im Ausdruck: Ausdruck im weitläufigen Verstande ist: Darstellung des Gedankens, den der Künstler in sein Bild zu legen gesucht hat.

Im engern Verstande ist Ausdruck die Darstellung der Fassung der Seele; der individuellen Stimmung, in der die Person sich so eben befindet. Richtiger Ausdruck ist ein Hauptforderniß eines denkenden und fühlenden Künstlers; der bloße Kopist erreicht ihn nicht.

Soll also der Ausdruck wahr seyn, so muß die Darstellung genau und deutlich das sagen, was sie für die Handlung und den Ort der Scene sagen soll. Das Bild muß sich ganz aussprechen: es muß gerade die Idee in mir erwecken, welche der Künstler in mir erwecken wollte, und keiner andern damit verwandten Idee Raum zur Entstehung geben.

Der Ausdruck darf also weder mangelhaft noch übertrieben seyn.

Wahrheit muß ferner 3) in der Gruppierung herrschen; die verschiedenen Figuren, aus welchen die Gruppe besteht, müssen den gemessenen Antheil an der Handlung nehmen. Jede Figur muß hier oder dorthin — der Hauptfigur näher, oder von ihr entfernter, so wie solche, vermöge ihres Charakters, ihres größern oder mindern Interesses für die Hauptperson, in der Wirklichkeit sich zeigen würde, gestellt seyn. *)

4) Bei bekleideten Figuren in der Draperie. Der schöne Gewänderwurf deutet immer auch zugleich auf schöne mimische Wendungen des Körpers.

5) Bei Gemälden im Kolorit; in der Perspektiv.

6) Bei allen Kunstwerken auch im Kostüm, und ich setze noch besonders hinzu

7) In dem Körperbaue und in dem eigenthümlichen Gesichtswurf: in der Nationalphysiognomie. Denn der Unterschied ist wohl in

*) Eine sehr schöne Gruppe ist jene des Pythagoras linker Hand in der Schule von Athen, wie ein Umriss im Werke zeigt, und ein Meisterstück von Gruppierung die Gruppe des Archimedes in demselben Gemälde zur Rechten.

dieser Hinsicht bemerkbar genug. Wie auffallend ist dieses bei Rubens Meleager und seiner Atalanta *) in Dresden; bei seiner Venus und seinen Grazien in Paris! Derselbe Fall ist es häufig bei den ältern Franzosen und Niederländern, wenn sie Griechen und Griechinnen, Römer und Römerinnen vorstellten. Bei den erstern ist immer nur ein Musje Hektor, eine Mamsell Helena und eine Madam Thetis geworden; und bei den letztern ist — bei den letztern geblieben.

Die Wahrheit wird verletzt, wenn der Künstler bei seinen Darstellungen allein nach subjektiven **) Vorstellungen handelt, ohne objektive Gründe für seine Darstellungsart zu haben. Dar-

*) Diefs sollen ein Paar der schönsten Griechen seyn! Den Meleager kennen wir durch die Antike. Der Rubensche ist eine ganz gemeine Gestalt, so wie Atalanta eine gemeine, fette Niederländerin. Auch müssen sie sich — auf diese Weise — sämmtlich die Hände mit Blut besudeln; und wo steckt dieser Degen? — (Auch hiervon ein Umriss im Werke.) Und doch hat Rubens unverkennbar große Verdienste. Ich sage nur mit Apostel Paulus: prüfet alles, und das Gute behaltet!

**) Subjekt ist das, was erkennt; Objekt oder Gegenstand das, was erkannt wird. Z. B. ich sehe das Haus. Haus ist das Objekt; ich sehe, ich selbst bin das Subjekt.

stellungen dieser Art heißen Künstlerchimären, Phantasmen, manirirtes Wesen. Z. B. wenn der Künstler

1) etwas vorstellt, was gar nicht in der Natur angetroffen wird, und bloß in des Urhebers Idee existirte. Dergleichen sind die sogenannten Chimären, als Centauren, Harpyen u. s. w., auch die Arabesken. *) Indefs kommt alles auf das Lokale und dann auf die Art der Ausführung und auf den Zweck an, der erreicht werden soll, und auf die Wirkung, die es auf unser Gemüth macht.

Wenn 2) die Gegenstände der Darstellung zwar in der Natur existiren, sich aber in der individuellen Lage nicht denken lassen, in welcher sie der Künstler dargestellt hat. Thut der Künstler dieses, so hat er Manier: und sein Kunstwerk ist manirirt, d. h. unnatürlich: dieses zeigt sich in der Stellung der Figuren, in der Komposition, im Gewänderwurf, in den Falten und im Kolorit. In diesen Fehler fielen mehrere Italiener, besonders aber die Franzosen vor und nach Boucher, und verfallen

*) Auch in dieser Gattung, im Arabeskenfach, wird Raphael einzig als Wegweiser und Beispiel angeführt, wie er die Verzierungen in den Logen genommen.

jetzt noch öfters darein durch ihre theatralischen Stellungen und Handlungen, die ihnen immer noch ankleben: z. B. der *grofse Schritt*, den sie auf der Bühne machen, und *wie* sie ihn machen, ihre Haltung und Wurf des Kopfes u. s. w., welches sie auch in die bildende Kunst übertragen.

Die Darstellung eines Kunstwerkes muß vollkommen seyn.

Vollkommen ist etwas, wenn es vollständig ist, d. h. wenn es alles hat, was zu seinem Wesen gehört. Es darf also weder mehr noch weniger haben als ihm zukommt. Diefs Kunstwerk heißt ein vollkommenes, wenn der mechanische Theil desselben so ausgeführt ist, daß an demselben weder etwas mangelt noch überflüssig ist.

Vollkommenheit im mechanischen Theil des Kunstwerks macht ein vollendetes; es darf endlich in einer Komposition weder eine Figur hinzugehan noch weggenommen werden können.

Es versteht sich endlich von selbst, daß alles mit derjenigen Fertigkeit und Leichtigkeit hervorgebracht sei, die dem wahren Künstlergenie in seiner praktischen Laufbahn zu Theil

wird; man darf der Ausführung nicht die unsäglich Mühe und die Ängstlichkeit ansehen. *)

Dem wahren gebornen Künstler ist alles dieses ein Leichtes: hat er einen Gedanken aufgefaßt, und setzt sich, das Instrument in der Hand, um seine Ideen zu entwerfen; so schwebt seiner Einbildungskraft erst ein dunkles flimmerndes, dem Resultat eines Traumes ähnliches Bild vor; nach und nach wird es immer klärer, deutlicher, und die Gestalten ordnen sich immer mehr und mehr, gleichsam wie im Leben: diese rückt näher, jene tritt zurück, die Bewegungen werden lebendiger u. s. w., und so geht endlich das Wahre und Lebendige, kraft einer hohen Begeisterung, in welcher der Künstler sich seiner selbst kaum bewußt ist, aus seiner schöpferischen Hand von selbst hervor.

*) Man wirft Mengs vor, er habe die Antiken kopirt, und seine Gemälde seyen kolorirte Statuen, ohne das Beseelte derselben zu haben. So viel ist gewiß, daß er mit Mühsamkeit gearbeitet, und daß man seinen Gemälden Zwang ansieht. Kein Wunder! denn sein Vater hielt seine Kinder wie Sklaven. Dergleichen Urtheile werden indess seinen großen Verdiensten und seiner so sehr verdienten Achtung keinen Eintrag thun. Seine Schriften gehören mit unter die vorzüglichsten.

Es bedarf kaum einer Erwähnung, daß der Künstler das selbst bloß gedachte und in seiner Einbildungskraft entwickelte Bild lange in seiner Seele aufbewahren und zum Anschauen hervorrufen kann, wenn er will.

Der Vollkommenheit steht entgegen:

1) Das Mangelhafte; wenn Figuren fehlen, welche zur Verständlichkeit der Handlung unentbehrlich sind.

So verfiel z. B. in diesen Fehler jener Künstler, der das *Basrelief* in der *Villa Borghese* verfertigte, worauf die Katastrophe der Kinder der Niobe vorgestellt ist: denn Apollo und Diana, die Urheber derselben, fehlen dabei.

2) Das Überladene; wenn Figuren angebracht sind, welche nicht zur Handlung gehören. Ein denkender Künstler wird niemals mehr Figuren anbringen als er nöthig hat. Gehäufte Figuren sind in jedem Fall dem Kunstwerke schädlich und dienen nur dazu den Begriff, den sich der Zuschauer von der Handlung machen soll, zu verwirren. Der gebildete, unterrichtete Zuschauer muß nicht ängstlich forschen müssen, welches der Sinn der Figuren sei; darüber geht sein Vergnügen verloren. Je sparsamer aber der Künstler mit seinen Figuren

war, desto deutlicher wird der Sinn des Ganzen seyn: desto mehr wird das Vergnügen des Zuschauers befördert; denn die Aufgabe lautet, daß jeder Künstler, der auf einen ästhetischen Zweck hinarbeitet, mit Wenigem Viel, aber nicht mit Vielem Wenig wirke. *) Die Alten vermieden daher, viele Figuren in ihren Kunstwerken zu häufen.

Die Darstellung muß endlich auch schön seyn.

Eine Darstellung kann wahr, kann vollkommen seyn, und doch kann sie nur wenigen gefallen. Über Wahrheit und Vollkommenheit können bloß Kenner urtheilen; der gewöhnliche Liebhaber kann dieses nicht, aber eine

*) Wie außerordentlich wirkt Poussins Sündfluth! (jetzt in Paris.) Man ist ganz Auge. Eine bange Finsterniß erfüllt den Raum zwischen Himmel und Erde; man will das Schicksal der Wenigen in der Fluth und auf dem am Felsen angelehnten Kahne mit dem Tode ringenden und selbst der fliehenden Schlange abwarten — die Menschen schreien in der Angst zu Gott! — Doch, was will ich noch das Bild beschreiben — es will gesehen seyn. — Ich ergreife hier mit Vergnügen die Gelegenheit, des Landschaftmahlers Friedrichs zu erwähnen, und ich bekenne, daß mich selten Landschaften so ergriffen haben, wie die seinigen, die ich zuletzt sah. (Dresden den 14. März 1810.)

ästhetische Darstellung wird ihn gewifs anziehen. Soll daher ein Kunstwerk allgemein gefallen, so muß es *schön* seyn.

Es ist über *Schönheit* schon vieles gesagt worden; allein eine bloße Definition davon wird immer etwas Schwankendes behalten: denn der Begriff des Schönen ist und bleibt ein Verhältnißbegriff; und sie wird der Ästhetik ewig eine unerklärbare Zauberin bleiben, die sich keine Grenzen setzen läßt. Nur wenigen Geweihten erschien sie in ihrer magischen Gestalt, die begeisternd sie für Fühlende wieder gaben.

Der höchste Genuß des wahren Schönen aber setzt durchaus eine Kultur der Sinne und des moralischen Gefühls nach den allgemeinen Gesetzen des Natürlichen und des Vernünftigen, folglich des Edeln im menschlichen Daseyn überhaupt voraus: eine gesunde Entwicklung eines gesunden Wesens; eine glückliche Organisation.

Die Schönheit der plastischen Formen — von der hier hauptsächlich die Rede ist — beruht auf ästhetischer Einheit in einer ästhetischen

Mannigfaltigkeit der plastischen Flächen durch den sogenannten Kontur.

Über plastische Schönheit überhaupt soll eigentlich die tastende Hand die Prüfung vermitteln, derselben durchs Gefühl entscheiden. Das Auge aber, durch Erfahrung belehrt und unterstützt durch das Daseyn von Licht und Schatten — aus welchem es auch die Konturen *en face* im Gemälde beurtheilt, weiß Vertiefungen und Erhöhungen, selbst Rauheit und Glätte, optisch zu schätzen. Indefs wird auch in der Plastik — dem Wesen der Bildhauerei — besonders bei Mangel an guter Beleuchtung, die Hand dann immer noch mehr sagen, wenn das Auge nicht mehr ausreicht. Der physische Reiz dürfte also wohl die Grundlage der plastischen Schönheit der Formen seyn. *)

Aber diese Schönheit selbst entsteht erst mit dem Kontur oder dem ästhetischen Zusammenfallen mannigfaltig gebogener und rein fließender Linien und Flächen.

*) Zwischen mehreren geschliffenen Marmortafeln, bearbeiteten Stahl- und Holzachen ist bei der Vergleichung ein großer Unterschied. Wir finden immer das Schönerere heraus, nemlich das feiner, glätter Bearbeitete. Der Umriss einer Matrone ist nicht mehr so schön als er in ihrer Jugend war: das machen die Runzeln.

Die Natur selbst bringt die höchste Schönheit des Konturs durch die Entwicklung schöner Körper in der vollen Blüthe der Jugend hervor. Die Bildhauerkunst kann daher auch in dieser Hinsicht nichts Vollkommneres nachahmen, als schöne jugendliche Menschengestalten. Je gereinigter von allen Spuren zufälliger Eindrücke irgend eines Leiden die ganze Erscheinung unserm schauenden Geiste entgegenschwebt; je größer die Idee von der Freiheit (der freien Entwicklung) ist, die dieses Wesen genossen haben müsse, desto näher rückt die Gestalt dem hohen Begriff der Schönheit.

„Die höchste Schönheit, rief Winkelmann, durchdrungen von dem tiefsten Gefühle für die Kunst, noch am Rande seines Grabes aus, *die höchste Schönheit ist in Gott!*“ (Das war im Gefühl für die höchste Ideal-Schönheit gesprochen!)

Der Künstler muß also, um ein schönes Kunstwerk hervorzubringen, nicht nur schöne Formen wählen; er muß auch diesen Formen eine solche Situation geben, welche dem Wesen der Schönheit in der Handlung nicht entgegen ist; nur dadurch wird er den Zweck: die Nicht-

unterbrechung unseres Ideenganges und unseres Genusses erreichen.

Aus allem diesem folgt

1) daß der Zustand der Ruhe für die Schönheit in der bildenden Kunst am vortheilhaftesten ist. In einem solchen Zustande, in dem weder heftige Aufwallungen von Freude, noch heftiges Gefühl des Schmerzes sich zeigen, erscheinen alle Theile des Körpers in ihrer natürlichen Lage der Schönheit ohne Verdrehung und Anstrengung irgend einer Art, welche stets der Schönheit nachtheilig sind, *) sondern in den sanftesten Wendungen. **) Auch ist dieses

*) Selbst die ernste Minerva warf die Flöte weg, da die Verziehung des Mundes ein Spötteln veranlafste. Ja es ging bei den Alten so weit, daß mehrere, die dieses Instrument bliesen, um Mund und Wangen einen feinen Schleier banden. Man betrachte doch einmal aufmerksam, wie nachtheilig die üble Art ewiger nichtssagender Freundlichkeit — das beständige Lächeln, bis zur Grimasse getrieben, das sonst recht hübsche Gesicht entstellt; und wie schön ist nicht dagegen der ernste Mund eines lieben heitern Mädchens! Überhaupt bringt der jetzige überfeine Weltton uns um die Völligkeit der Lippen, so wie der enge Stiefel um die Waden.

**) Und hier kann wiederum das angewendet werden, was ich bei Entwicklung der Begriffe von der sanftfließenden Wellenlinie und jener, die in angereihten gedrückten und schnell sich krümmenden Bogen bestehenden Linie gesagt habe. (S. den 2ten Theil.)

der Zustand, in dem sich der Mensch am längsten erhalten kann und daher den Begriff der Dauer giebt; daher ist der Ausdruck derselben der natürlichste für eine Kunst, welche einer gewissen Situation eine Unveränderlichkeit gewährt.

Die Bildhauerkunst muß vorzüglich diese Lage wählen. Die alten Künstler stellten deswegen ihre runden Bildnerwerke fast immer in Ruhe vor, besonders die Götterstatuen. Indefs muß man sich hüten, daß der Stand der Ruhe nicht den Stempel der Unthätigkeit erhalte, welches ein Bild fade machen würde, denn der Stand der Ruhe wird nur demjenigen entgegengesetzt, in welchem der Körper in gewaltsamer oder ungewöhnlicher Bewegung ist.

2) Der Ausdruck des höchsten Affekts ist der Schönheit allemal nachtheilig, er mag angenehm oder unangenehm seyn; denn er zerstört die Harmonie der einzelnen Theile und bringt das Gesicht und den ganzen Körper in eine gewaltsame Stellung, daß fast alle die schönen Linien, welche ihn im ruhigen Zustand umschreiben, verloren gehen. Eine Kunst, deren Hauptgesetz *Schönheit*, und zwar idealische

Schönheit ist, muß sich eines Ausdrucks enthalten, der die Schönheit vernichtet.

Da nun auch die Kunst von der immer lebendigen wechselnden Natur nur einen einzigen Moment brauchen kann, so muß sie den fruchtbarsten wählen, welcher der Einbildungskraft freien Spielraum giebt und die geistigsten Ideen anknüpft.

Der höchste Affekt fesselt die Einbildungskraft und wird drückend, da er aller Freiheit beraubt.

Der Künstler muß folglich auch solche Erscheinungen vorzustellen vermeiden, die plötzlich ausbrechen und plötzlich verschwinden, sie mögen angenehm oder schrecklich seyn, denn sie werden durch die Dauer peinlich.

Es liegt wohl in dem ganzen Wesen der französischen Nation, daß ihre Künstler den Ausdruck des starken Affekts lieben.

Tritt aber der Fall ein — denn bekanntlich giebt es keine Regel ohne Ausnahme — so maßige der Künstler, stets des höchsten Gesetzes, der höhern Kunst eingedenk, seinen Ausdruck, so viel als es die Absicht des Kunstwerks geschehen läßt: er stimme den Affekt auf Empfindungen herab; Zorn setze er auf Ernst, Jammer

auf Betrübniß, Lachen auf fröhliche Heiterkeit.

Und so verfahren die Alten. Kein gewalt-samer Ausbruch der Leidenschaft entstellt ihre Kunstwerke; *) dieser schadet dem hohen Begriff desto mehr, je mehr er zugleich den Geist herabsetzt: denn so wie der ungebildete gemeine Mensch in Kollisionen durch rohe Ausbrüche von Heftigkeit seine Gemeinheit verräth; eben so erhebend wird die glückliche feinere Bildung unter gleichen Umständen sogleich durch die Herrschaft des Geistes erkannt. Also auch im Affekt, im Leiden, im Mifstone vermieden sie die Mifsform. Sie wählten den besten Moment, stimmten das Höchste zum Sanften herunter, oder mischten ein fremdes als Linderung in die Züge. So Medea, Niobe, Laokoon: Laokoon, der beim Dichter schreckliches Klagegeschrei zum Himmel erhebt, **) seufzt nur im Kunstwerke des Griechen. Philoktet hinkte, aber noch ein

*) Einige Beispiele, wie die rasenden Bacchantinnen, die ich nur in kleineren Basreliefs kenne, gehören nicht hierher; und ich habe noch nicht erfahren können, ob es ein großes rundes Bildwerk giebt?

**) *horrendos clamores ad sidera tollit*, sind die Worte Virgils. Lessings Laokoon gewährt eine eben so lehrreiche als interessante Lektüre.

Held, der also gesehen zu werden verdiente. Alexanders schiefen Hals wandte Lisippus, daß er nach dem Himmel sah und sich als Herrn der Welt fühlte.

Selbst die Furien, die das Drama in den grausendsten Gestalten aufgestellt hat, behandelten die alten Künstler in ihrer bildlichen Darstellung mit vieler Weisheit. Mochten diese Schreckbilder, diese Scheusale von Gorgonenmasken auf der Bühne noch so zurückstossend seyn: die rasche, stürmende Bewegung in der schnell sich entwickelnden Handlung rifs den Zuschauer unaufhaltsam fort; er war gespannt auf das Kommende, und indem die Göttinnen verschwanden, verlor sich auch das Grausende und Schreckliche ihrer Gestalten, und hinterliefs nur die berechnete Wirkung fürs Ganze.

Ganz anders wirkt die unveränderliche, die bleibende Gestalt der bildenden Kunst; Ekel und Häfslichkeit werden in den Formen auf immer festgehalten.

Selbst die Gesetze in mehreren griechischen Staaten hielten den Künstler an, keine andere als schöne Gegenstände zu bilden. Ein Gesetz der Thebaner verbot dem Künstler die Nachahmung des Häfslichen. Die Schönheit hat viele

Abstufungen; die höchste ist die ideale. Diese wird an keinem einzelnen Individuum in der Natur angetroffen, sie ist in mehreren zerstreut. Nur dem großen Künstler gelingt es in seiner hohen Begeisterung sie zu erreichen; sie ist der höchste Gipfel der Kunst.

Ja am Menschen allein, von allem Thierischen gesondert, findet sich diese höchste ideale Schönheit; an seiner Gestalt nur, und dem Ausdruck der Gefühle der Seele.

Seltner findet man die Idealisierung an Thieren. Doch giebt es einige Löwen, welche ganz ins Ideal gearbeitet sind; zu Venedig am Eingange des Arsens, und in Rom im barberinischen Pallast. Der Löwe ist aber auch nur das einzige Thier, das einer solchen Erhebung fähig ist; ja der hochstrebende Künstlergeist nahm von ihm, dem König der Thiere, den Wurf der Mähne und den Blick, als er die höchste Majestät des Jupiters bildete. Denn die Ideal-Schönheit wendeten die Alten besonders bei Bildung der Götter und Heroen an, welche sie den Gesetzen der Religion gemäß als Ideale bilden mußten.

Sie läuterten alles Schöne, Vortreffliche, Würdige im Menschen zu seiner höchsten Bedeu-

tung, zur obersten Stufe seiner Vollkommenheit, zur Gottheit hinauf — und wagten es, humanisirte Gottheiten, ihrer und der schönen Menschheit würdig, auf eine dem Gedanken völlig entsprechende Weise in der Kunst darzustellen, da im Gegentheil andere Nationen die Idee der Gottheit zu Ungeheuern erniedrigten. Die Griechen hoben das Göttliche im Menschen zum Gott empor.

Sie hatten für jede individuelle Gottheit ihr eignes Ideal; beim Jupiter höchste Majestät; beim Apollo das höchste Symbol aller Heldenjünglinge der Menschheit; beim Merkur Gewandtheit, einen durch Leibesübungen ausgebildeten Körper; beim Bacchus einen feinen in weibliche Formen übergehenden Körper: beim Herkules höchste körperliche Stärke; der Juno wurde die höchste Schönheit einer Matrone gegeben; das Ideal der Pallas war tiefer Ernst; und das der Venus höchste Schönheit eines Mädchens in der vollsten Blüthe ihrer Weiblichkeit.

Die Künstler folgten diesem Typus so standhaft, daß man sicher aus den gefundenen Trümmern sehen und sagen kann, das ist Herkules Brust, dieß Bacchus Hüfte, das eine Stirne

Zeus, ein Busen der Aphrodite, *) der Kopf einer Bacchante u. s. w.

Das männliche Geschlecht ging in der Kunst der Alten dem weiblichen vor. Doch ward auch diesem sein reicher Antheil daran keinesweges versagt. Nymphen, Grazien, Horen, ja die Parzen, Furien und Medusa selbst empfangen ihr Antheil an dieser Blüthe jungfräulicher Schönheit; und wer kennt nicht das holde blühende Bild mit der Schale ewiger Jugend, die Hebe selbst?

Aber nicht alles läßt sich in der Menschheit zum Helden, zum Gott idealisiren. Die Griechen erschufen daher das Satyren Geschlecht; denn es giebt unläugbar eine geringere, eine Faunen- und Satyrennatur in der menschlichen Bildung. Die griechische Kunst bemächtigte sich auch dieser Klasse von Menschheit, und charakterisirte sie absondernd so, daß man ihre Natur sogleich wahrnimmt: denn Lüsternheit, Üppigkeit, überwiegende Sinnlichkeit ist ihr Hauptkarakter. Es giebt Satyren von großer Schönheit; aber so bald sie Satyren sind, zeichnet sie die Kunst, als der reinen Menschheit nicht

*) Der gemeine Name der Venus bei den Griechen.

ganz würdig, aus; ihr zartes Gefühl wurde beleidigt, wenn ein ganz menschlicher Jüngling mit einer Nymphe — scherzte. Gleich setzten sie diesem ein spitzes Ohr, jenem ein Hörnchen, einem andern ein Schweifchen an, und beruhigten sich. Wie sehr wurde dadurch die reine menschliche Natur — der menschliche Jüngling besonders, durch diese charakteristische Unterscheidung geehrt; wie höchst sittlich gedacht! Die reine edle Menschengestalt galt dem Griechen alles. *)

So bald sich der Mensch von der Menschheit absonderte, gab die Kunst ihm eine Maske — ihn sogleich zu charakterisiren und zu bezeichnen, daß er eben jetzt kein Mensch mehr, sondern der Thierheit näher gerückt sei.

Und so war alle Karrikatur in Masken verlegt, klassificirt und geordnet. Die Nacktheit war der griechischen Kunst höchste Aufgabe, denn sie war ihnen nicht anstößig; und gewiß war keine Kunst von zarterm, sittlichem Gefühl als die der Griechen. Mir ist z. B. keine ganz

*) Welcher große Unterschied ist abermals unter den Faunen und Satyren der Griechen und der — Niederländer! ein Faun von Jordaens, sein Jupiter und Merkur bei Philemon und Baucis u. s. w.

unbekleidete weibliche Figur bekannt, die ganz aufgerichtet, ganz gerade steht: sie sind immer etwas zusammengebogen.

Bildnisse

wurden von den Griechen idealisirt, wenn derjenige, zu dessen Ehren die Statue errichtet werden sollte, als Heros vorgestellt wurde. Und dreimal mußte der Held gesiegt haben, ehe ihm eine Portraitstatue (*statue iconique*,) gestattet wurde.

So ist die Bildsäule des Agrippa zu Venedig und die des Antinous zu Rom.

Unter den Kaisern entstand die Mode, die Kaiser und ihre Gemahlinnen als Gottheiten vorzustellen. Nero *) liefs sich als Sonne, und Kommodus als Herkules abbilden; und an vielen Statuen erkennt man die idealisirte Bildung der Kaiserinnen, welche sich bald als Juno, bald als Venus, bald gar als Pudicitia vorstellen liefsen.

*) Mehrere Franzosen halten den Vaticanischen Apollo für den Nero. Auch ist er in der Gegend des alten Antium gefunden worden, wo Nero Villen hatte, und kein altes griechisches Kunstwerk, wie man lange glaubte; sondern ein römisches, ohngefähr unter Titus verfertigt. Und doch ist dieser Apollo eines der größten Kunstwerke der Welt.

So ist (im *Museo pio clementino*) Nerva als Jupiter vorgestellt. Der Künstler verstand den alten abgemergelten Kopf doch zu verschönern, ohne daß die Ähnlichkeit verloren ging.

Unter den runden Bildnerwerken der alten Kunst findet man eine eigne Klasse Büsten, welche Köpfe der Philosophen genennet werden.

Wahrscheinlich sind dieß nichts anders als ins Ideal geformte Portraite ehemals lebender Personen. So erscheinen z. B. die Köpfe des Plato.

Der Griechen Künstlergeist idealisirte so gern; sie waren für das Gefühl der Schönheit empfänglicher als irgend eine andere Nation.

Schönheit ist dem Künstler, in allen Theilen der Kunst, wenn er nicht Portraite liefern soll, das Hauptgesetz. (Und auch hier wird ein nicht gemeiner Kopf zeigen, wie diese behandelt werden müssen.)

Diesem Hauptgesetz muß alles untergeordnet seyn, selbst die Wahrheit, wenn beide sich nicht mit einander vertragen. Denn die Werke der Kunst haben einen andern Zweck als ihn die Natur hat. Daher kann die Kunst das Weib, das in der Natur nicht frei ist, wie der Mann es ist, zu einer gleichen idealen Schönheit erhe-

ben, deren der Mann ohne Verletzung der Wahrheit fähiger ist; denn der Mann nur ist frei, das Weib ist abhängig als Mutter, wozu es die Natur bestimmte. Der Grieche kam daher im hohen Schwunge seiner Phantasie — durch das Factum der Wirklichkeit veranlaßt auf die Idee, die weiblichen und männlichen Formen zusammen zu schmelzen. Das Resultat davon — die Hermaphroditen — sind bekannt. *) Indefs giebt es zuweilen in der Natur eine ähnliche zarte Verschmelzung der Linien und Formen, ohne Hermaphrodit zu seyn. Aber auch nur im Nackten ist es dem Künstler möglich seine ganze Kunst zu zeigen. Auch die schönste, prächtigste Kleidung ist mit der Nacktheit gar nicht zu vergleichen.

Einige neuere Kunstrichter tadeln den Bildner Laokoons, daß er einen Priester, der beim Anfang seiner Katastrophe ein feierliches Opfer verrichtete, nackt vorstellte: Es sei gegen die Wahrheit, es sei unschicklich, sagen sie u. s. w.

*) Ich für meine Person habe immer eine sehr gemischte Empfindung bei dem Anblick dieser Wesen gehabt. Die schöne Linie in den Formen hat mich entzückt; aber das Mißgeburtsartige widerlich gerührt. Auch giebt es deren nur einige, ein Beweis, daß ein solches Anomalon wenig Beifall fand.

Schönheit ist des Künstlers Hauptgesetz, was kummert ihn die todte Kleidung, wenn er die Wahl hat. Die Kleidung ist ein Bedürfnis, eine Erfindung der Noth, uns gegen die Witterung zu schützen. Im Kunstwerk fällt diese Ursache weg. Laokoon war die freie Wahl des großen Künstlers, in dessen Darstellung er seine Größe zeigen wollte.

Da endlich in der bildenden Kunst, wie bei allen schönen Künsten, so viel auf die Wahl, auf das Ergreifen und Schätzen ankommt, so folgt von selbst, daß der Darsteller Geschmack haben muß.

Geschmack im subjektiven Sinne ist das Vermögen der Seele, das Schöne zu empfinden.

Der Geschmack zeigt sich 1) beim Künstler sowohl bei der Wahl des Stoffes als in der Ausübung der Herrschaft des Geistes über denselben, d. i. durch die Behandlung, und 2) beim Liebhaber in der Würdigung des Kunstwerks nach dem Grade seines Naturgefühls und seiner Einsichten.

Der erste Keim des Geschmacks ist ein Geschenk der Natur; je feiner und reizbarer die

Organe gebildet sind, desto empfindlicher sind wir für Schönheit. Auch der ungebildeteste Mensch hat Gefühl für Schönheit im Allgemeinen. Da aber selbst Schönheit ein Relationsbegriff ist; so läßt sich auch der Geschmack nicht auf Regeln bringen.

Auf seine Kultur und auf seine Richtung haben die meisten Verhältnisse des Lebens ihren Einfluß: und nichts hat einen nachtheiligern, als die herrschende Mode. Wie ein giftiger Mehlthau des fröhlichen Gärtners schönste Blüthenflur unwiederbringlich verdirbt, so tödtet öfters die revoltirende Mode mit einem einzigen Streich den schönsten Keim des bessern Gefühls.

Daher entsteht ein richtiger und ein falscher Geschmack; ein feiner und ein grober; ein freier und ein sklavischer; und endlich ein Nationalgeschmack.

Einen solchen haben die Griechen, die Orientaler, die Franzosen, die Niederländer gezeigt.

Einen großen Geschmack haben die Griechen und die Italiener; einen gemeinen die Niederländer; einen abentheuerlichen die Ägypter; einen bizarren die Franzosen bewiesen.

Und wie viel Einfluß hat die Nachbarschaft leider! nicht auf uns Teutsche gehabt!! wie

haben wir durch ihre Mode uns beherrschen lassen!

Der Geschmack kann also von zwei verschiedenen Seiten betrachtet werden; von Seiten des Künstlers; von Seiten des Beschauers und des Liebhabers. *)

Der Künstler zeigt seinen Geschmack in der Wahl des Stoffes und in der Behandlung desselben; in den Formen und im Ausdruck; in der Bekleidung und im Faltenwurf; im Nackten überhaupt; in den Stellungen, im Muskelspiel und in den Übergängen von einem Glied zum andern.

Der Geschmack an den schönen Kunstwerken Griechenlands, durch ihre vollendete Kultur der ästhetischen Form sowohl als des Ausdrucks, Jahrhunderte als klassisch anerkannt,

*) Es ist unbegreiflich, wie groß noch der Unsinn und die Geschmacklosigkeit in Rücksicht der Silhouetten ist. Noch gestern sah ich dergleichen; das Gesicht rabenschwarz; das Ohr mit grau, und die Coiffure, so wie das Kleid und Spitzen, bunt gezeichnet, und endlich an jeder die Augenwimper angemerkt. Man denkt nicht darüber nach, was der Schattenriss seyn soll, und wie der Schatten selbst aussieht; wenn man den Schatten beobachtete, so würde man sehen, daß er ganz anders als rabenschwarz sei. — Und ein genialer Kopf weiß auch dem bloßen Schattenriss durch die Umgebungen etwas Interessantes zu geben.

ist der richtigste, wahrste, feinste Geschmack; und der an den Niederländern der gemeinste.

Wer aber ausschliesslich nur an den Kunstwerken einer einzigen Nation Geschmack findet, hat einen einseitigen: denn auch unter den Griechen *) und Italienern haben Einige schlechte Sachen — und unter den Niederländern u. s. w. haben auch Einige gute Sachen hervorgebracht.

Es bedarf überhaupt wohl kaum der Erwähnung, dass in der Kunst nur vom Gemeinen und Hässlichen u. s. w. in der Form die Rede ist: denn auch in einem Menschen von gemeiner und hässlicher Form kann eine schöne, eine grosse Seele wohnen.

„Gemein ist alles was nicht zu dem Geiste spricht, und kein anderes als ein sinnliches Interesse erregt;“ sagt Schiller. Es giebt tausend Dinge, die durch ihren Stoff oder Inhalt gemein sind; aber weil das Gemeine des Stoffes durch die Behandlung veredelt werden kann: so ist in der Kunst nur vom Gemeinen in der Form die Rede.

*) Indefs hatten die Griechen einen Kanon der Kunst, so dass man selbst in den Werken, von schlechten Künstlern verfertigt, noch die Spuren des grossen Geistes fand.

Ein gemeiner Kopf wird den edelsten Stoff durch eine gemeine Behandlung verunehren; und ein großer Kopf und edler Geist wird dagegen selbst das Gemeine zu adeln wissen, und zwar dadurch, daß er es an etwas Geistiges anknüpft und eine große Seite daran entdeckt.

So wird uns ein Geschichtschreiber vom gemeinen Schlage die unbedeutendsten Verrichtungen eines Helden eben so sorgfältig als seine erhabensten Thaten berichten, und sich eben so lange bei seinem Stammbaum, seiner Kleidertracht, seinem Hauswesen, als seinen Entwürfen und Unternehmungen verweilen. Seine größten Thaten wird er so erzählen, daß kein Mensch es ihnen ansieht, was sie sind.

Umgekehrt wird ein Geschichtschreiber von Geist und eignem Seelenadel auch in das Privatleben und in die unwichtigsten Handlungen seines Helden ein Interesse und einen Gehalt legen, der sie wichtig macht. Dasselbe gilt in der Kunst. Der Portraitmahler kann seinen Gegenstand gemein und kann ihn groß behandeln. Gemein, wenn er das Zufällige eben so sorgfältig darstellt als das Nothwendige, wenn er das Große vernachlässiget, und das Kleine sorgfältig ausführt; groß, wenn er das Inter-

essanteste herauszufinden weiß, das Zufällige von dem Nothwendigen scheidet, das Kleine nur andeutet und das Große ausführt. Groß aber ist nichts als der Ausdruck der Seele in Handlungen, Geberden und Stellungen.

Ein Dichter behandelt seinen Stoff gemein, wenn er unwichtige Handlungen ausführt und über wichtige flüchtig hinweggeht. Groß behandelt er ihn, wenn er ihn mit dem Großen verbindet.

Homer wußte den Schild des Achilles sehr geistreich zu behandeln, obgleich die Verfertigung eines Schildes dem Stoffe nach etwas sehr gemeines ist.

Noch eine Stufe unter dem Gemeinen steht das Niedrige, welches von jenem darin unterschieden ist, daß es nicht bloß etwas negatives, nicht bloß Mangel des Geistreichen und Edeln, sondern etwas positives, nemlich Rohheit des Gefühls, schlechte Sitten und verächtliche Gesinnungen anzeigt. Das Gemeine zeugt bloß von einem fehlenden Vorzug, der sich wünschen läßt, das Niedrige von dem Mangel einer Eigenschaft, die von jedem gefordert werden kann.

So ist z. B. die Rache an sich, wo sie sich

auch finden, und wie sie sich auch äußern mag, etwas Gemeines, weil sie einen Mangel von Edelmuth beweist. Aber man unterscheidet noch besonders eine niedrige Rache, wenn der Mensch, der sie ausübt, sich verächtlicher Mittel bedient, sie zu befriedigen.

Das Niedrige bezeichnet immer etwas Grobes und Pöbelhaftes; gemein aber kann auch ein Mensch von Geburt und bessern Sitten denken und handeln, wenn er mittelmäßige Gaben besitzt. Ein Mensch handelt ferner gemein, der nur auf seinen Nutzen bedacht ist, und in so fern steht er dem edeln Menschen entgegen, der sich selbst vergessen kann um einem andern einen Genuß zu verschaffen. Derselbe Mensch aber würde niedrig handeln, wenn er seinem Nutzen auf Kosten seiner Ehre nachginge und auch nicht einmal die Gesetze des Anstandes dabei respektiren wollte.

Das Gemeine ist also dem Edeln, das Niedrige dem Edeln und Anständigen zugleich entgegen gesetzt. Jeder Leidenschaft ohne allen Widerstand nachgeben, jeden Trieb befriedigen, ohne sich auch nur von den Regeln des Wohlstandes, viel weniger von denen der

Sittlichkeit zügeln zu lassen, ist niedrig und verräth eine niedrige Seele.

Auch in den Kunstwerken kann man durch Wahl und Behandlung in das Niedrige verfallen; niedrig behandelt man einen Gegenstand und die Kunst zugleich, wenn man ihm einen Ausdruck giebt, der auf niedrige Nebenvorstellungen *) führt, die das zartere nicht verzärtelte Gefühl der innigen wahren Sittlichkeit beleidigen.

Man findet Gemählde aus der heiligen Geschichte, wo die Apostel, die Jungfrau und Christus selbst einen Ausdruck haben, als wenn sie aus dem gemeinsten Pöbel wären aufgegriffen worden. Alle solche Ausführungen beweisen einen niedrigen Geschmack, der uns ein Recht giebt auf eine rohe und pöbelhafte Denkart des Künstlers selbst zu schliessen. **)

*) Wie grob versündigen sich oft pöbelhafte Schauspieler an dem Genius des guten Geschmacks durch ihr Geberdenspiel; wie aufmerksam auf alles ist dagegen der wahre Künstler, der Mann von feinem Gefühl.

*) So bekenne ich frei, daß ich den Künstler, der grobe Obscönitäten zu verfertigen fähig ist, so wie den Herrn Liebhaber und Besitzer davon tief, sehr tief verachte. Sie gehören beide unter den niedrigsten Pöbel, wie er mitunter an den Ufern der Kanäle und in den entlegensten Winkeln

Es giebt zwar Fälle, wo das Niedrige auch in der Kunst gestattet werden kann; da nemlich, wo es Lachen erregen soll. Auch ein Mensch von feinen Sitten kann zuweilen, ohne einen verderbten Geschmack zu verrathen, an dem rohen — aber wahren Ausdruck der Natur, und an dem Kontrast zwischen den Sitten der feinen Welt und des Pöbels sich belustigen. Die Betrunkenheit eines Menschen von Stande würde, wo sie auch vorkäme, Mißfallen erregen; aber ein betrunkenner Postillon, Matrose und Karrenschieber macht uns lachen. *) Scherze, die uns an einem Menschen von Erziehung unerträglich seyn würden, belustigen uns im Munde des Pöbels. Delswegen ergötzen wir uns an Parodien, in welchen Gesinnungen, Redensarten und Verrichtungen des gemeinen Pöbels, denselben vornehmen Personen untergeschoben werden, die der Dichter mit aller Würde und Anstand behandelt hat. So bald es der Dichter grösser Städte gefunden wird. Ich schweige von dem heillosen Schaden, welchen Bücher, die dergleichen schändliche Scenen enthalten, mit einer ausmahlenden Lektüre in Verbindung gesetzt, der schwachen Jugend zufügen.

*) Aber im höchsten Grade widrig und ekelhaft ist und bleibt die Betrunkenheit des Weibes.

blofs auf ein Lachstück anlegt, und weiter nichts will, als uns belustigen, so können wir ihm auch das Niedrige hingehen lassen, nur mufs er nie Unwillen oder Ekel erregen.

Unwillen erregt er, wenn er das Niedrige da anbringt, wo wir es schlechterdings nicht verzeihen können, bei Menschen nemlich, von denen wir berechtigt sind, feinere Sitten zu fordern. Handelt er dagegen, so beleidigt er entweder die Wahrheit, weil wir ihn lieber für einen Lügner halten als glauben wollen, dafs Menschen von Erziehung wirklich so niedrig handeln können; oder seine Menschen beleidigen unser Sittengefühl und erregen, welches noch schlimmer ist, unsere Indignation.

Ganz anders ist es in der Farce, wo zwischen dem Dichter und dem Zuschauer ein stillschweiger Kontrakt ist, dafs man keine Wahrheit zu erwarten habe. In der Farce dispensiren wir den Dichter von aller Treue der Schilderung, und er erhält gleichsam ein Privilegium uns zu belügen. Denn hier gründet sich das Komische gerade auf seinem Kontrast mit der Wahrheit; es kann aber etwas unmöglich wahr seyn und zugleich mit der Wahrheit kontrastiren.

Es giebt aber auch im Ernsthafte und Tragischen einige seltne Fälle, wo das Niedrige angewandt werden kann.

Alsdann muß es aber ins Furchtbare übergehen, und die augenblickliche Beleidigung des Geschmacks muß durch eine starke Beschäftigung des Affekts ausgelöscht und also von einer höhern tragischen Wirkung gleichsam verschlungen werden. Stehlen z. B. ist etwas absolut Niedriges, und was auch unser Herz zur Entschuldigung eines Diebes vorbringen kann, wie sehr er auch durch den Drang der Umstände mag verleitet worden seyn; so ist ihm ein unauslöschliches Brandmahl aufgedrückt, und ästhetisch bleibt er immer ein niedriger Gegenstand. Der Geschmack verzeiht hier weniger als die Moral und sein Richterstuhl ist strenger; weil ein ästhetischer Gegenstand auch für alle Nebenideen verantwortlich ist, *) die auf seine Veranlassung in uns rege gemacht werden, da hingegen die moralische Beurtheilung von allem Zufälligen abstrahirt. Ein Mensch, der stiehlt, würde demnach für jede

*) Wie in der bildenden Kunst durch Unvorsichtigkeiten: durch eine übel angebrachte Richtung der Hand, eines Fingers, ja selbst einer sonderbaren Form der Falten u. s. w.

poetische Darstellung von ernsthaftem Inhalt ein höchst verwerfliches Objekt seyn. Wird aber dieser Mensch zugleich Mörder, so ist er zwar moralisch noch viel verwerflicher; aber ästhetisch wird er dadurch wieder um einen Grad brauchbarer, und zwar um desto mehr, wenn er nicht im Schläfe, sondern im Kampfe mordet. Derjenige, der sich, (wir reden aber immer nur von der ästhetischen Beurtheilungsweise) durch eine Infamie erniedriget, kann durch ein Verbrechen wieder in etwas erhöht und in unserer ästhetischen Achtung restituirt werden.

Diese Abweichung des moralischen Urtheils von dem ästhetischen ist sehr merkwürdig, und verdient alle Aufmerksamkeit, und ist einer reichen psychologischen Entwicklung fähig.

Erstlich hängt das ästhetische Urtheil von der Phantasie ab, und alle Nebenvorstellungen, welche durch einen Gegenstand in uns erregt werden, haben einen Einfluß auf dieses Urtheil. Sind diese Nebenvorstellungen von niedriger Art, so erniedrigen sie den Hauptgegenstand unvermeidlich.

Zweitens sehen wir in der ästheti-

schen Beurtheilung auf die Kraft, bei einer moralischen auf die Gesetzmäßigkeit. Kraftmangel ist etwas Verächtliches, und jede Handlung, die uns darauf schliessen läßt, ist es gleichfalls. Jede feige und kriechende That ist uns widrig durch den Kraftmangel, den sie verräth; umgekehrt kann uns eine teuflische That, so bald sie nur Kraft verräth, ästhetisch gefallen. Ein Diebstahl aber zeigt eine feige und kriechende Gesinnung an; eine Mordthat hat wenigstens den Schein von Kraft, wenigstens richtet sich der Grad unseres Interesse, das wir ästhetisch daran nehmen, nach dem Grad der Kraft, der dabei geäußert worden ist.

Drittens werden wir bei einem schweren und schrecklichen Verbrechen von der Qualität desselben abgezogen und auf seine furchtbaren Folgen aufmerksam gemacht. Die stärkere Gemüthsbewegung unterdrückt alsdann die schwächere. Wir sehen nicht rückwärts in die Seele des Thäters, sondern vorwärts auf sein Schicksal, auf die Wirkung seiner That. So bald wir aber anfangen zu zittern, so schweigt jede Zärtlichkeit des Geschmacks. Der Haupteindruck erfüllt unsere Seele ganz, und die zufälligen Nebenideen erlöschen, an denen eigentlich das

Niedrige hängt. Daher ist der Diebstahl des jungen Ruhberg im Verbrechen aus Ehrsucht auf der Schaubühne nicht widrig, sondern wahrhaft tragisch. — *)

Noch muß man das Niedrige der Gesinnung von dem Niedrigen der Handlung und des Zustandes wohl unterscheiden.

Das erste ist unter aller ästhetischen Würde, das letzte kann öfters sehr gut damit bestehen. Sklaverei ist niedrig; aber eine sklavische Gesinnung in der Freiheit ist verächtlich, eine sklavische Beschäftigung hingegen ohne eine solche Gesinnung ist es nicht; vielmehr kann das Niedrige des Zustandes mit Hoheit der Gesinnung verbunden ins Erhabene übergehen. Der Herr des Epiktet, der ihn schlug, handelte niedrig, und der geschlagene Sklave zeigte eine erhabene Seele.

Wahre Gröfse schimmert aus einem niedrigen Schicksal nur desto herrlicher hervor, und der Künstler darf sich nicht fürchten, seinen Helden auch in einer verächtlichen Hülle aufzuführen, so bald er nur versichert ist, daß ihm der Ausdruck des innern Werths zu Gebote

*) Derselbe Fall ist es im Otello, wo Jago das Schnupftuch stiehlt und bei Emilien absichtlich verliert.

steht. Aber was dem Dichter erlaubt seyn kann, ist dem Mahler und dem Schauspieler nicht immer gestattet. Der Dichter bringt seine Objekte bloß vor die Phantasie; der Mahler unmittelbar vor die Sinne, so wie der Schauspieler vor uns selbst erscheint. Also ist nicht nur der Eindruck des Gemäldes und der persönlichen Erscheinung des Repräsentanten der handelnden Person lebhafter als der des Gedichtes, sondern der Mahler kann durch seine natürlichen Zeichen das Innere nicht so sichtbar machen, als der Dichter durch seine willkührlichen Zeichen, und kann nur das Innere mit dem Äußern versöhnen. *)

Wenn uns Homer seinen Ulyss in Bettlerlumpen aufführt, so kommt es auf uns an, wie weit wir uns dieses Bild ausmahlen und wie lange wir dabei verweilen wollen. In keinem

*) Der griechische schöne Künstler hatte noch mehr zu beobachten als Äschilus in seinem Drama, wo immer die Furien in den scheußlichsten zurückstossendsten Gestalten auf der Bühne erschienen; deren rasche stürmende Bewegungen ganz auf die theatralische Wirkung berechnet, uns im Schrecken mit fortreißt und nur den gemessenen Eindruck hinterläßt. Wie ganz anders hat dagegen der bildende Künstler die Wirkung seiner Gebilde der Furien berechnet. Nicht minder unterhält der Anblick einer Strozischen Furien-Maske unsere Betrachtung und unsern Geist.

Fall aber hat es Lebhaftigkeit genug, daß es uns unangenehm oder ekelhaft seyn könnte. Wenn aber der Mahler oder gar noch der Schauspieler den Ulyss der Schilderung des Homers getreu nachbilden wollte, so würden wir uns mit Widerwillen davon hinweg wenden. Hier haben wir die Stärke des Eindrucks nicht in unserer Gewalt, wir müssen sehen, was uns der Mahler zeigt, und können die widrigen Nebenideen, die uns dabei in Erinnerung gebracht werden, nicht so leicht abweisen; und so würden uns auch die Lumpen, womit sich der Schauspieler bedeckt hätte, in unserm Genusse höchst unangenehm stören.

Da wir also ohne Geschmack zu besitzen, weder ein wahres Kunstwerk hervorbringen oder würdigen, noch den ganzen schönen Genuß einernten können, den ein vollendetes Kunstwerk gewährt, so ist die richtige Kultur dieses Seelenvermögens, die nur durch die Weckung aller schlummernden Seelenkräfte gedeihen kann, von größter Wichtigkeit. Die Geschmackslehre, die nur den Geschmack bilden wollte, und nicht zugleich das ursprünglich ästhetische Bedürfnis, welches in dem allgemeinen innigsten Menschengefühl seine Quelle hat, belebte, würde mehr

schaden als nützen. Nur der Geschmack, der unwandelbaren Gesetzen des Natürlichen und Vernünftigen folgt, einer allgemeinen Norm der Natürlichkeit im edelsten, der gebildeten Menschheit würdigen Sinne, kann der wahre und gute heißen.

Es fragt sich nun, wie die Bildung des guten Geschmacks nicht nur überhaupt, sondern auch für unsere Absicht erreicht werden kann? Darauf antworte ich: durch scharfes Beobachten und Betrachten der schönen Natur und der vorzüglichsten Kunstwerke, durch die allgemeine Stimme der gebildeten Menschheit zur Würde des Klassischen erhoben; ein inniger kindlicher Glaube muß also hier so lange vorausgehen, bis das wahrhaft Schöne und Edle unser Gefühl dafür ergriffen, und stets durch die innere Quelle erfrischt zur Reife gezogen. Aber nichts befördert diese Reife und diese Fertigkeit mehr, als das aufmerksame Vergleichen der klassischen Werke des guten Geschmacks mit denen, die eben so allgemein als geschmacklos anerkannt sind; (denn nichts ist ohne Vergleichung schöner, häßlicher, größer und kleiner an sich;) also das aufmerksamste Vergleichen sehr vieler Kunstwerke, wel-

ches überhaupt die eigne Originalität am reinsten entwickelt, und vor aller Einseitigkeit des Urtheils im Liebhaber sowohl, als vor Manier in der Darstellung den jungen Künstler schützt.

Aber man hüte sich beim ersten Anblick vor Übereilung, vor schnell absprechenden Urtheilen. Denn nicht sogleich entfaltet sich alles dem ersten Blick; im Gegentheil wirkt das wahrhaft Schöne und Grofse im Gemählde sowohl als in der vollendetesten Antike nur nach und nach; aber desto tiefer, desto bleibender.

Das vollendeteste Werk des unsterblichen Raphaels, seine Mutter Gottes mit ihrem Kinde im Arm, zwischen Sixtus und der heiligen Barbara, fafst nicht sogleich der Mensch — sei er, wer er wolle. Kein Zauber der Farbe, *) keine

*) Ich kann mich durchaus nicht überreden, dafs Raphael, wie viele meinen, wenn er ein erhöhteres Kolorit gehabt, schöner gemahlt hätte, weit gröfser gewesen seyn würde. Konnte er etwa nicht mahlen? ja, ich habe manchem Mahler eines ernsthaften Stiles das Kolorit des Rubens wünschen hören; Rubens Kolorit ist üppig, wie seine Formen. Dem wahren grofsen Künstlergeist ist nur um Formen und um Gedanken — nicht um bunte Farbe zu thun. Je einfacher, je schminkloser die Farbe ist — desto mehr Ruhe wird das Gemählde haben, desto mehr dem Geiste zusprechen. Farbe allein spricht nur die Sinne an, und kann nur ein sinnliches Interesse erregen. Ich frage das Weib von Geist und

Reize, wie mancher sie vielleicht erwartet, bestechen das Auge; aber tretet mit reinem, kindlichen Herzen hin zu ihr — schauet und betrachtet! und ihr werdet sie sehen, werdet endlich das ganze große Kunstwerk fassen, verehren und anbeten. Und was betet ihr an? am Ende doch nur das göttliche Wesen selbst, die Urquelle alles Schönen und Großen in der Natur; das Göttliche im Menschengestalt! und nur da ist reine ästhetische Vortrefflichkeit vorhanden, wo alle Wissenschaft verstummt.

Und so naht euch dem Christus von Annibal Carrache; so tretet in das Heiligthum jener unsterblichen Geister, die die unschätzbare Sammlung des ewig sich darum verdient gemachten Mengs umschweben.

gutem Geschmack, ob der Mann mit einem geschminkten roth und weissen Jungferngesichte, welcher sich wohl gar noch ausgepolstert und parfümirt hat, ihr so gefalle, als jener groß geformte ernste von einer ernsten Färbung? und warum im Weibe Sinnlichkeit auf Sinnlichkeit häufen, und sie im Geiste herabsetzen? Ganz etwas anders ist als Farbe, was unser Herz bezaubert: der anspruchslose innige wahre Ausdruck der Schuldlosigkeit, der reinen, schönen Seele, die aus dem sanften Auge, aus allen Zügen spricht, und aus der ganzen Gestalt still hervorstrahlt, dieser ist es, der magisch auf uns wirkt.

Ich kann endlich den Rath nicht genug wiederholen, den ich meinen Schülern gleich in den ersten Stunden zu geben und stets zu wiederholen pflege: alle Gegenstände der sichtbaren Natur, die uns ins Auge fallen, mit Aufmerksamkeit zu betrachten, wie sie gestaltet, wie sie geformt sind; es giebt für mich keine interessantere Beschäftigung als die Vergleichung der Menschen unter einander. Ich habe mich so daran gewöhnt, daß mir überhaupt nichts unbemerkt vorübergeht, es sei im Freien oder in Gebäuden, wenn es nur einigermaßen anziehend ist. Mein Auge umläuft schnell Form und Gestalt, und findet eben so schnell die Eigenthümlichkeiten und die Abweichungen von andern Dingen. Wie sehr wird nicht der Genuß dadurch vermehrt, wie der Geist ergötzt durch die zahllosen Gegenstände in der Natur; und wie bereichert dieses die Einbildungskraft mit klärerern Vorstellungen.

Wie viel entbehren jene Vornehmen, die immer nur in den Kutschen, auch wenn das Wetter noch so schön, der Weg noch so kurz ist, immer nur in den Stuben stecken! Ein einziger Spaziergang gewährt mir unnennbaren Genuß, und Geist und Körper gewinnen an Kraft!

Endlich ist uns die Kenntniss einer Theorie durchaus nothwendig, die uns das Wesen der Kunst aus der Natur der Sache einfach entwickelt und uns in steter Aufmerksamkeit erhält. Der denkende Künstler bedarf nur eines Winkes der Natur und er folgt bald in das Gebiet der Wahrheit.

Es ist nun hier der Ort, etwas über die Verschiedenheit des Stils in der Kunst und über eine ästhetische Klassifikation der Kunst selbst zu sagen, in so weit es der Charakter einer Ästhetik gestattet.

In der Geschichte der alten Kunst ist die Rede von dem verschiedenen Stil, in welchem die alten Künstler gearbeitet haben.

Stil, im griechischen *stylos*, im lateinischen *stylus*, heisst bekanntlich zuerst der beinerne oder eiserne Griffel, das Instrument, mit welchem die Alten auf wächsernen Tafeln schrieben; dieses Instrument war daher zu diesem Zweck an dem einen Ende spitzig, an dem andern breit, um das, was sie ändern und verbessern wollten, wieder zuzudrücken. Nachher

wurde es für die Art und Weise selbst genommen, wie etwas ausgeführt war, z. B. für die Schreibart. Man sagt daher, der Brief oder das Buch ist in einem guten Stil, in einem schlechten Stil geschrieben u. s. w. Da nun das plastische Kunstwerk ebenfalls durch dergleichen Instrumente in weicher oder in harter Masse hervorgebracht wird, so ist durch dieses Wort auch die Art, die eigenthümliche Weise, in welcher der Künstler gearbeitet hat, bezeichnet worden: so wie wir auch jetzt sehr oft sagen hören: der Mann, dieser Künstler, hat einen schönen, einen ernsten, einen freien Pinsel. Wer weiß nicht, daß man das Instrument nicht selbst, sondern seine Art zu mahlen, darunter versteht?

Es giebt daher in der Schule einen großen, hohen Stil (italienisch *stile sublime*), einen schönen (*stile della Bellezza*), einen reizenden, graziösen (*stile gratio*so), einen bedeutungsvollen (*stile signifi*cante, *espressivo*), und einen natürlichen (*stile naturale*).

1) Des hohen Stiles Eigenschaften sind Simplizität, Einheit, Größe, Ernst und Ausdruck. Er gefällt nicht, imponirt nicht durch seine Schönheit, sondern durch die Idee, die er

erweckt. Es herrscht eine gewisse Härte *) in der Ausarbeitung; aber für das Große, Kolossale ist er einzig; Jupiter, Juno, Pallas, dieß sind die Gegenstände dieses Stils, und der größte Meister darin war Phidias; sein olympischer Jupiter zu Elis, und seine Pallas in dem Tempel dieser Göttin zu Athen, beide von Gold und Elfenbein, **) wer hat von ihnen nicht gehört?

2) Das Wesen des schönen Stils ist von allem Überflüssigen gereinigt, ohne daß etwas zu seiner Vollkommenheit fehlte. Er ist ohne alle Härte, nicht so ernst als der hohe Stil, aber angenehm.

Der Charakter dieses Stils ist nicht so durch-

*) Da Kolosse nicht in der Nähe, sondern nur aus der Ferne gesehen werden können, also auf einen außerordentlichen Effekt berechnet sind, so ist durchaus nothwendig, daß ihnen eine gewisse Härte gelassen werden muß, die die Ferne verschmilzt. Derselbe Fall ist mit dem Theater. Mit Rücksicht auf größere und kleinere, muß alles etwas hart und scharf in seinen Umrissen sowohl als in der Färbung gehalten werden, was die gemessene Beleuchtung verschmilzt und den berechneten Effekt hervorbringt. Die Kolosse waren ursprünglich gehämmerte Gestalten aus Erz, wie die Benennung selbst anzeigt.

**) Die Bekleidung von Gold und die nackten Theile, Kopf, Arme, Füße von Elfenbein.

greifend als jener, ohne daß er sich nicht im gegebenen Sūjet bald mehr, bald weniger, dem Erhabenen im Apollo Pythius; im Meleager wieder der natürlichen Menschengeschönheit, in der mediceischen Venus dem Reizenden näherte. Der Zustand der Ruhe ist für Figuren in diesem Stile der zweckmässigste, in welchem diese Figuren auch vorgestellt sind. Praxiteles war der größte Meister dieses Stils.

3) Bei dem graziösen Stil müssen wir zuerst die verschiedenen Synonymen bemerken, durch die sehr oft hier oder dort so viel als Grazie verstanden werden soll. *) Bei den Griechen zeichnet sich die Grazie, die sie *Charis* nannten, vornehmlich durch eine eigne Verschmelzung des Sinnlichen mit dem Moraliſchen aus.

Durch das Christenthum in den neuern Zeiten erhielt aber der Charakter der Grazie in der schöpferischen Phantasie der italienischen Mahler durch die religiöse Tendenz im Moraliſchen das Übergewicht.

Bei den Griechen, glaubt man, sei die Grazie

*) Gewöhnlich fordert man von der Grazie Ausdruck der Huld, und Leichtigkeit in den Umrissen und in der Bewegung.

im geselligen Leben, bei ihren heitern, fröhlichen Festen, früher erschienen, als in der Kunst. Wenigstens wurden drei Göttinnen, oder Götterdienerinnen, unter dem Namen Charitinnen, zuerst als Göttinnen der Geselligkeit verehrt, und die Götter selbst feierten kein Fest ohne die Grazien. Nach und nach stieg auch die Grazie der Kunst unter den Griechen in ihrem Ansehen, und in diesem Stil, dem Stil der Grazie, suchten die Alten ihre Ideen besonders von der Venus und den Liebesgöttern darzustellen.

Dadurch gewann die sinnliche Grazie, mehr auf den Reiz berechnet, in der griechischen Kunst das Übergewicht über die moralische. Und doch wie veredelt erscheint das Sinnliche in den unzähligen Darstellungen der Idee der Venus, die wir so gut unter dem Namen der mediceischen Venus kennen. Übrigens war es immer eine Grazie der Natur, die den Griechen vorschwebte, wenn sie selbst idealisch der Grazie der Kunst Genüge thun wollten.

Der Ausdruck der Grazie ist stets von einem zarten Reiz einer gefälligen Bedeutsamkeit in einer gefälligen Form begleitet. Dieser Ausdruck verräth das verborgene Spiel gewisser Empfin-

dungen, und setzt eine zarte Besonnenheit voraus. Nicht in der Form des Umrisses (Form bloß für das Auge), nicht in den Bewegungen allein, sondern in der feinern Andeutung dessen, was die Seele bewegt, herrscht die Grazie. Daher ist das nicht eigentliche Grazie, was aus den Gesichtszügen eines schönen Kindes spricht, in dem noch nichts Verstecktes herrschen kann und welches nichts weiter sagen will. Man sieht aus allem diesem, wie sehr der Sinn für Grazie kultivirt und veredelt seyn müsse, um das, was wahre Grazie ist, zu verstehen und zu empfinden.

Unter den neuern Künstlern war Correggio der Glückliche, dem der Ausdruck der Grazie sehr oft gelungen ist. *)

Grazie überhaupt verträgt sich sehr wohl mit Ernst und Würde, aber auch mit dem kühn-

*) Und ich habe einen Bogenschneidenden Amor gesehen, ein Bild — zum Erstaunen gemahlt — nein, hingezaubert ist es. Ein schöneres vollendeteres Bild von ihm sah ich weder in Wien, noch in Paris, noch in Dresden: ein reineres Ideal, über welches eine so schöne Magie ausgegossen, nie. Einen interessanteren Kopf hat Correggio nie gemahlt. Das Auge ist wunderbar seelenvoll; der Mund der liebreizendste; das Ganze ist so rein, so entfernt von allem Affektirten, in das er so oft verfiel. Ein einziges solches Bild gewährt der Seele unendlichen Genuß.

sten Muthwillen und dem üppigsten Scherz. Welcher Ausdruck der Grazie ist nicht über die Gestalten in der Gruppe der Niobe ausgegossen. Diese Gruppe ist ein Muster der elegischen Grazie unter den Überresten der alten griechischen Kunst. Und so findet sich wieder in den Bildsäulen der Nymphen und Bacchantinnen und in andern mehr, auch noch Grazie im Ausdruck des Muthwillens und eines üppigen Scherzes.

In welche widerliche Affektation die Franzosen bei ihrer Tendenz zur Grazie geriethen, beweisen ihre Produkte jener Zeit, wie man sie so häufig findet.

Man hüte sich aber ja nicht gleich dem Kunstwerke allen Werth abzusprechen, in dem man Grazie vermisst; der grofse Michel-Angelo würde sehr übel verstanden seyn. Wie außerordentlich grofs hat dieser Mann in mehreren seiner Darstellungen gedacht und gezeichnet. Diefs beweist z. B. seine Schöpfung Adams und der Eva. *)

4) Der bedeutungsvolle Stil hat einen weit bestimmtern Ausdruck zum Gegenstand; er spricht

*) Beide Darstellungen sind ebenfalls in einem Umrifs gegeben.

sich sogleich aus, und wird bei Vorstellungen heftiger Empfindungen und Leidenschaften angewendet.

Laokoon giebt den deutlichsten Begriff davon. Die Alten liebten diesen Stil nicht so sehr, als den schönen, da Schönheit, das höchste Gesetz der Kunst, ihr Hauptgesetz war.

Raphael war wohl unter den neuern Künstlern der größte Meister darinnen; er hat dieses in mehreren seiner Kunstwerke bewiesen: in seinem Attila vor Rom, in seinem Heliodor, in der Schlacht des Konstantins wider den Maxentius u. s. w. Man wird nicht leicht in seinen Gemälden einen Zug finden, der nicht von interessanter Bedeutung wäre; obgleich das Rührende und Erschütternde diesem Einzigem seit 300 Jahren von keinem übertroffenen Künstlergeist gewiss nicht gerade das Liebste in der Kunst war. Seiner kindlichen, rein naiven Seele stand die schönste Mutter des schönsten Kindes unendlich näher, er war es vorzüglich werth, daß sie ihm erschien. *)

*) Man erzählt, ein junger Mahler sei zu ihm gekommen und habe ihn ganz demüthig gefragt: lieber Raphael, du mahlest so schöne Madonnen, sage, wie fängst du es an! ich plage mich und bringe doch nichts hervor. Raphael

Raphael, ganz zum großen Künstler geboren, griff so treffend in die Tiefen des menschlichen Herzens: der Mensch galt dem Menschen alles; und beseelt von einem wahren ästhetischen Gefühl, verstand er es so ganz die innerste Menschheit durch seine schönen Darstellungen, in interessanten Situationen so bedeutend wieder zu geben. Keine Gestalt, keine Bewegung ist bei ihm ohne Seele; nichts ist bei ihm ganz gemein. Alle seine Gemälde belebt eine unendliche Fülle des Ausdrucks; alles spricht geistvoll zum Geist

antwortete: das weiß ich selbst nicht recht. Will ich die Mutter Gottes mahlen, so bete ich immer, daß sie mir erscheinen möchte, und so erscheint sie mir. — Wer sieht hier nicht, daß dieses mit dem, was die Sage vom Phidias erzählt, daß ihm Jupiter selber erschienen, einerlei ist. Natürlich erscheint der heißen Künstler-Phantasie, mit einer bestimmten Idee erfüllt, am Ende selbst das Bild; es erscheint desto reiner und schöner, je reiner und schöner des Künstlers Seele ist; und desto lebendiger, je tiefer und je gewählter sein ganzes Studium ist. Raphael ward 37 Jahre; er starb am Charfreitage, der zugleich sein Geburtstag war. Sein letztes Kunstwerk, die weltbekannte Transfigurazion — die jetzt ebenfalls in Paris ist — wurde bei seinem Leichenbegängniß öffentlich vor dem Sarge hergetragen. Eine sehr tiefgreifende Beschreibung dieses berühmten Gemäldes — über das so viel gestritten worden ist — wird der russisch-kaiserl. Herr Hofrath Morgenstern bald in den Druck geben.

5) Bei dem natürlichen Stil hat der Künstler keine andere Absicht, als die Natur getreulich nachzuahmen, wie es bei Portraits der Fall ist. Dafs aber auch dieses mit Verstand und Geschmack geschehen mufs, davon war schon früher die Rede. *)

In der Schule der Ästhetik werden im Gebiete des Ausdrucks viele Nüancen bemerkt, die entweder aus dem Übergewicht des mehr und minder, oder aus dem Sprachgebrauch hervorgehen.

Wem es ernsthaft um Kultur zu thun ist, wird sich leicht die bessern Hülfquellen zu verschaffen wissen. Ich kann meinem Plan zu Folge, besonders den theoretischen Theil betreffend, nicht viel mehr als bestimmtere Veranlassungen zu Fragen und zu einem genauern Selbststudium geben. Ich setze in dieser Hinsicht voraus, dafs mein Buch entweder in die Hände einer Familie kommt, wo noch ein verständiger und unterrichteter Mann als Hauslehrer sich befindet; oder der Gegenstand des Studiums eines Individuums wird, dessen Bil-

*) Da Vinci, Raphael, Titian, Vandyk und Rubens haben uns herrliche Muster hinterlassen. Raphaels Papst Leo X. (in Paris) hat mich mit Bewunderung erfüllt.

dung und Entwicklung seiner Geistesfähigkeiten so weit gediehen sind, um selbst weiter fortgehen zu können. Überdies findet jede gute, kindlich gesinnte Seele Gelegenheit durch weiteres Fragen sich zu unterrichten. Und keine andere Art ist so vortheilhaft, unterhaltend und bleibend als diese.

Wir kommen nun auf die Klassifikation, die aus der Würdigung des größern oder kleinern Antheils der höhern Seelenkräfte von selbst hervorgehen, durch welche das Kunstwerk sein Daseyn erhält.

So sehr auch der ganze Mensch durch die Konstellation aller dieser Erdenverhältnisse, in die seine Existenz geworfen wurde, eingeschränkt ist, und seine endliche Laufbahn von einer zahllosen Menge der widersprechendsten Wegweiser begrenzt, durchwandern muß, auf der ihm die Peitsche der Konvenienz beim geringsten Zaudern in die Seite sticht; so vermag die Unnatur doch nicht alles zu verhunzen. Was auch immer der dressirte Sinn, der Ungeschmack nehmlich, für schön oder häßlich hält, so viel bleibt unbestritten, daß in der Kunstschätzung ein

gemahlter Schinken, oder eine gemahlte, gebratne Gans u. s. w. *) nicht so hoch gestellt wird, als die ästhetische Darstellung einer schönen menschlichen Gestalt.

Je künstlicher, je feiner gepinselt, mit einem Worte — je natürlicher — da von Idealisirung nicht die Rede seyn kann — je natürlicher der Schinken und die Gans bis zum Glanz des quellenden Fettes, zum Riechen gar gearbeitet — desto mehr muß es uns, durch die Imagination der Nase gereizt, ärgern, unsern — erregten Appetit nicht befriedigen zu können. Doch *sum cuique!*

Und so wäre denn ein Standpunkt eröffnet, aus welchem eine Übersicht genommen werden könnte.

Die höchste Stufe, die die Kunst erreichen kann, ist die ästhetische Darstellung der menschlichen Gestalt: die reine Menschheit in interessanten Situationen des Lebens. Und so nehmen unter den Gemälden die mythologisch - **)

*) Man begreift unter der Benennung Stilleben alles Unbelebte; getödtete Thiere, Kraut, Sallatstauden u. s. w.

**) Es ist wohl kaum nöthig zu erinnern, daß in der Kunst zu dieser Klasse auch jene Darstellungen gerechnet werden, in welchen Wesen aus dem christlichen Himmel

historischen Stücke den ersten Rang ein. Denn durch diese erreicht die Malerei ihren höchsten Gipfel, indem sie, wie durch eine Magie, die ideale Welt mit der wirklichen zu einer ästhetischen Natur vereinigt.

An diese schliessen sich die allegorischen Stücke, *) wenn der Künstler Feuer und Gewandtheit genug besitzt, den kalten Stoff der Allegorie zu erwärmen, und durch die Fülle des Gehaltes mit Verständlichkeit ästhetisch an das Leben zu knüpfen.

Michel-Angelo war ein glücklicher Darsteller erhabener Ideen und solcher Charaktere, in denen sittliche Grösse und physische Macht sich mit

menschlich oder unter Menschen erscheinen. Denn der wahre Künstler kennt keinen Unterschied zwischen wahren und falschen Religionen. Er findet in der Natur alles, sein Paradies und — seine Hölle.

*) In der bildenden Kunst ist jedes Bild, in welchem durch das, was der Zuschauer zunächst daran sieht, ein anderer nicht sinnlicher Gegenstand, ein Begriff, eine Idee, sinnlich dargestellt wird, eine Allegorie, z. E. Fortuna und alle Götterbilder; die Seele in dem Bilde des Schmetterlings u. s. w. Eine allegorische Vorstellung ist das, wenn die Allegorie mehrere mit einander verbundene Gegenstände darstellt, z. E. die Grazien; Venus und Mars; die Mythen an den alten Grabmälern u. s. w.

dem Ausdrücke eines gedankenvollen Tiefsinnes vereinen.

Gemählde vom zweiten Range sind unter den nehmlichen Voraussetzungen die idealen Landschaften, die einer mehr als irdischen Welt anzugehören scheinen. Und hier kommt unglaublich viel auf das Zartgefühl und den richtigen Takt — die Staffage betreffend — an: eine einzige Figur, umgeben von idealisch geordneten Gegenständen, kann uns in das sanfteste Entzücken versetzen; und eine einzig geschmacklos behandelte das ganze übrige Schöne verhunzen und uns den ganzen Genuß verleiden.

Nach ihnen folgen die rein-historischen Stücke; und dann die zweite Klasse von Landschaftsgemälden, die sich nicht über den Stil der bloßen Natürlichkeit erheben. Es giebt nun noch eine Menge Abstufungen von historischen Gemälden, die sich in das Ideale verlieren bis hinab zu andern Darstellungen, in denen der gemeinste Stoff ästhetisch behandelt erscheint, welche sich durchaus einer bestimmten theoretischen Bezeichnung entziehen. Es kommt hierbei alles auf den Vortrag an; und eine schöne magische Beleuchtung bringt leicht ein Viehstück von Potter in seiner Art dem

Idealischen näher als manche elegante Landschaftskomposition im edlern Stil ohne jene genialische Behandlung. Ein Bauernfest von Teniers hat zwar durchaus nichts Ideales; aber es kann reicher an ästhetischer Wahrheit seyn, als eine sehr elegante, aber trockne und ärmlich behandelte historische Komposition im Stil der Antike. Kleine Frucht- und Blumenstücke mit ästhetischem Gefühl erfunden und ausgeführt, sind eine sehr schätzbare Zugabe zur Landschaftsmahlerei und haben zuweilen eine fast ideale Schönheit.

Überhaupt kann die klassifizirende Theorie nur wenig zur Bestimmung des ästhetischen Werths eines Gemäldes beitragen. Die unendliche Mannigfaltigkeit des Stils und die verschiedenen Wirkungen der mahlerischen Komposition, der Zeichnung, der Beleuchtung und des Kolorits verlangt eine speciellere Erläuterung, welche technische *) Kenntnisse voraus-

*) Technisch, artistisch, bezeichnet mehr die Eigenthümlichkeit des Mechanischen, wodurch jede Gattung Kunstwerke hervorgebracht wird, und die Art, wie es gearbeitet ist; z. B. den Kupferstich, abgesondert von allem, was er vorstellt, als bloße Kupferstecherei selbst genommen; ein Werk der Bildhauerkunst, auf welche Weise es hervorgebracht, nicht welche Idee in demselben ausgeführt worden.

setzt, von denen weder in der Ästhetik, noch in diesem Werke die Rede seyn kann.

Nur dem Kunstwerk gegenüber wird der Begriff von dem verschiedenen Stil, z. B. von dem italienischen, von dem niederländischen Stil; und in der italienischen Malerei wieder die verschiedenen Schulen mit wahrem Kunstverstande unterscheiden zu lernen, aus dem mündlichen Unterricht eines fühlenden und denkenden Künstlers am deutlichsten hervorgehen.

Ich habe daher so viel als möglich war, gesorgt, durch Beispiele einen klaren Begriff von der Verschiedenheit und der Art zu geben, wie die Griechen, die Italiener, die Franzosen und die Niederländer den Menschen darstellten. Denn die Hauptsache ist, daß man fürs erste die Zeichnung kenne, die die Basis aller Künste ist. Mit dieser Kenntniß ist man dann mehr im Stande auch den verschiedenen Pinsel und die verschiedene Behandlung der verschiedenen Schulen, z. B. der Venetianischen, Bolognesischen u. s. w. erkennen zu lernen, da

Der Pinsel, der Grabstichel, die Radiernadel, sind technische Benennungen. Eine einzige halbe Stunde, in der wir den Künstler arbeiten sehen, giebt einen deutlichern Begriff, als eine bogenlange Beschreibung.

das Mahlen doch eigentlich nichts anders als ein Zeichnen mit dem Pinsel ist. Aber Zeichnen lernt man nur durch häufige Übung zuerst in Konturen nach richtigen bestimmten Mustern in Gips sowohl als nach Handzeichnungen und Kupferstichen. Das Urtheil über Geschmack, Vortrag, Wirkung und über die Magie des Kolorits hängt mehr von einem kultivirten Sinne ab. Zeichnen kann ich durch Nachahmung und Übung lernen; aber jenes ist mehr das Resultat rein entwickelter Seelenkräfte in der gesammten Bildung.

Es giebt eine Operation, die mir wenigstens schon die größten Vorthelle gewährte, in welcher man sich fleißig üben muß, wenn es uns um noch etwas mehr als eine oberflächliche Kenntniß zu thun ist.

Auf keine andere Weise nemlich kann man eine genauere, tiefere Prüfung in Rücksicht des Wesentlichern mit Gemälden vornehmen, als wenn man sich bestrebt, entweder allen Zauber der Färbung, der über das Ganze verbreitet ist, hinwegzudenken, oder wenn man sich von dem Gemählde einen Kontur zu machen vermag.

Nur erst dann werden wir, auf diese Weise geübt, in das Wesen der Kunst eindringen und

sicherer über den Werth des Kunstwerks urtheilen können. Denn das wahre Kriterion eines Gemählde's oder einer ausgeführten Zeichnung ist, wenn sie auch noch im Kontur dasselbe Verdienst, dieselbe Achtung behält. Die Antike, Raphael, Michel-Angelo, da Vinci, Poussin, Le Sueur werden selten im Kontur verlieren. Aber man versuche es mit den meisten alten französischen, mit Boucher, Vanloo, mit den niederländischen, selbst mit Rubens und Vandyk u. s. w., und bezeichne Muskeln und Gewänder durch Umrisse; meistens wird man unzusammenhängende Theile, abgerissne Fäden, zerzupfte, verkrüppelte Falten bekommen.

Wie viel würde selbst die weltbekannte Nacht des Correggio, auf diese Weise gelöst, und von der großen Magie der Färbung getrennt, verlieren. Die Madonne selbst würde ziemlich gemein dastehen; wie unangenehm würden seine Engel in diesen so starken Verkürzungen erscheinen. *) Denn solche Verkürzungen thun selbst in der Natur auch in der schönsten Gestalt eine üble Wirkung. So sehr auch eine sanfte Wen-

*) Diese Gruppe der oben schwebenden Engel habe ich im Umrisse gegeben. Kaum kann man die Arme, Beine zusammen finden.

—
 dung des Kopfes — welche sie auch immer sei — mehr Leben und Anmuth in die Gestalt bringt und zugleich eine zarte Bedeutsamkeit des Innern giebt; so wird doch nie selbst das schönste Mädchengesicht, von unten hinauf, oder von oben herab gesehen, einen schönen Anblick gewähren. Das Heldengesicht muß besonders meistens gerade gesehen, und das Hinaufblicken zum Himmel so viel als möglich vermieden werden, um in der ganzen Heldengestalt die Idee eines tiefen Kraftgefühls desto besser auszudrücken.

Ein Held, der betet, ist eben in diesem Moment kein Held; er ist schwach, denn er bittet ja um Kraft und Stärke: es leidet also der hohe Begriff darunter; die Wirkung wird offenbar geschwächt.

Niemand hat dieses alles richtiger gefühlt als Raphael; er hat unter allen die wenigst starken Verkürzungen angebracht. Diefs beweisen seine Werke. Nur die Ansicht, welche die unter einander fallenden Richtungen der Formen noch in einer schönen harmonischen Verbindung erhält und mit Leichtigkeit zusammengefaßt wird, kann die schönste seyn. Wie mißgestaltet erscheinen besonders in Platfonds

die so stark verkürzten Figuren; *) die Nase steckt — wie ein keilförmiges Holz mit zwei Öffnungen über dem Mund — indess das schöne Auge, die schöne Stirne in eine schmale gebogene Kürze sich sichelartig verlieren; das schöne Haar verschwindet fast ganz und der Unterkiefer baut sich in ein abgestumpftes Dreieck auf.

Die übrige Gröftheit, besonders die der männlichen Brust, das ganze Rippengebäude, und die Schenkel und Beine krüppeln zusammen, wodurch dann öfters die Fußsohle gegen die Brust zu stehen kommt.

Die Natur erscheint in einer solchen Verkürzung nie ohne Gewaltbarkeit, nie ohne Krampf.

Der Mensch, besonders die männliche Gestalt, gewährt eben dann den schönsten Anblick, wenn sie uns aufrecht erscheint, wo sie auch zu jeder Kraftäufserung bereit ist. Und nur eben darum ist der Mensch das schönste Geschöpf in der Schöpfung, weil er so gestaltet und zum Aufrechtgehen eingerichtet ist.

Nur der Mensch allein hat ein Haupt, welches unter seinem Schädel wird; der Schädel

*) Auch davon habe ich in meinem Werke einige Beispiele gegeben, um mein Gesagtes zu unterstützen.

wölbt die Stirne und mit ihr bildet sich das Menschenantlitz. Je zurückgehender die Stirn, desto thierartiger; je menschlicher, desto edler gewölbt ist der Himmel des menschlichen Daseyns.

Aufrechtstehend gewährt die hehre Menschengestalt, von allen Seiten gesehen, einen schönen Anblick.

Wie ganz anders ists beim Thier. Das Thier, gerade von vorn gesehen — man betrachte es nur einmal mit Aufmerksamkeit — bezeichnet eine seltsame, unförmliche Gestalt. Nur von der Seite, wo seine ganze Gestalt mit dem Auge umfaßt werden kann, ist es am schönsten, und zwar desto schöner, desto edler, je höher es seinen Kopf trägt; und von hinten, wenn es besonders im Trabe ist, z. B. die Kuh, das Schwein u. s. w., kann man es nicht ohne Lächeln sehen.

Wie schön ist nicht der Mensch in seinem Gange; die Leichtigkeit, mit welcher die Gestalt auf der so kleinen Basis nach allen Seiten mit stets sich verändernden Formen sich wendet, gleicht mehr dem Schweben eines Geistes.

Wie weit mehr Raum und Zeit braucht dagegen das vierfüßige Thier zu seinen Wen-

dungen; wie unbehülflich gegen den Menschen!

Im zweiten Theile habe ich alles dieses durch Darstellungen anschaulicher zu machen gesucht.

Die Kunst des *Reliefs*, des *haut-demi* und *Basreliefs* — steht zwischen der Zeichen- und der Bildhauerkunst, und unterscheidet sich von dieser nur nach technischen, nicht nach ästhetischen Grundsätzen; sie entbehrt zwar der Perspektive; aber auch die zeichnenden Künste können ohne Perspektive eine bedeutende Höhe der Vortrefflichkeit erreichen.

Indefs weichen in mancher Hinsicht beim *Relief* die Gesetze der Komposition von denen der Malerei und Bildhauerkunst ab. In den *Reliefs* und *Basreliefs* thun die Köpfe *en face* nicht so gute Wirkung, wie die *en profil*, so wie alle Verkürzungen in dieser Kunstgattung sich noch weniger anbringen lassen, als in der Malerei, wo sie allein dem verständigen Künstler zu Gebote stehen.

Denn der wahre Charakter der *Reliefs* läßt weder Gruppierung hinter einander — wie in der Malerei — noch Perspektive zu. Die Gestalten müssen mehr neben einander geordnet

werden. Daher auch die Alten sich der *Reliefs* mehr als Verzierungen zu Darstellungen feierlicher Feste, wie Triumph- und Opferfeste, bedienten.

Das *Relief*, *schief* gegen das Licht gehalten, macht eine angenehme Wirkung, indem es durch diese Beleuchtung zum Gemälde in einer Farbe erhoben wird. Wenn das *Relief* nicht sehr groß ist, so entzieht es sich dem Tastungs-Sinn; daher lassen sich Flammen, Wolken und andere nicht palpable Gegenstände, d. i. welche mit der Hand gefühlt werden können, durch deren Darstellung die eigentliche Bildhauerei ihre Grenzen überschreitet, in dem *Relief* recht gut vorstellen.

Es giebt *Reliefs* von großer Vortrefflichkeit, und niemand hat sie vielleicht mehr studirt und verständiger benutzt als Raphael, Julius Romanus und Polidor.

Ich merke zugleich an, daß dem *ächt*en, *wahren Kunstgenie* jede Art in der Kunst zu arbeiten, es sei mit der Kreide oder mit der Feder, mit dem Pinsel oder mit der Radiernadel, oder mit dem Bossirbein u. s. w. *) zu Gebote

*) Es ist hier vielleicht nicht am unrechten Orte, einen Irrthum zu rügen, den Siebenkees in seiner Archäologie

steht. Wenigstens muß es mit einiger Übung sich schnell in alles finden und fassen können;

und dessen Herausgeber begangen, und welchen ich selbst im Winkelmann gefunden. Pag. 84 im I. Theil wird gesagt, bei Verfertigung der Figuren in Thon hätten die alten Künstler die feinern Parthien mit den Fingern, vornehmlich mit den Nägeln ausgearbeitet. Er führt einige Stellen aus alten Schriftstellern an, womit er es zu bezeugen gedenkt, z. B. aus dem Horaz: Satyre I. . . . *ad unguem factus homo* — und *perfectum decies non castigavit ad unguem*; und die Rede des Poliklets, es sei etwas beschwerliches, *οταν ονυχι ο πηλος γεινηται*.

Ad unguem factus homo, heisst doch wohl nichts anders als eine Figur, an der auch die Nägel ausgearbeitet sind; d. i. ein ganz geendigtes Kunstwerk, und ist nichts andres als eine Redensart. Scheller übersetzt es: einen feinen, artigen Weltmann. Die Nägel sind wie die Zehen an den Füßen das letzte, was der Künstler beendiget, nachdem der Thon eine gewisse Härte bekommen. Ich kann bei diesen Stellen dem sonst so verdienstvollen Verfasser nichts anders antworten, als was Oeser Lessing bei einem Streite über die Steinschneidekunst auf die Aufforderung, was er denn meine, durch die Frage geantwortet, ob er, Lessing, je einen Steinschneider habe arbeiten gesehen? Lessing stutzte und — gestand, nein! — Nun, sagte Oeser, dann würden sie anders geschrieben haben.

Nie werden die zartern Parthien mit den Fingern oder gar mit den Nägeln beendiget, sondern mit dem Modellirbein oder den Bossirnadeln, Instrumenten aus Holz und Bein und Elfenbein, die verschieden dazu eingerichtet und gefeilt seyn müssen.

Mit der Hand und mit den Fingern wird zuerst die ganze Thonmasse zu einer rohen Form herausgearbeitet, und

denn alles kommt auf einen richtigen und klaren Begriff von der Form an. Der Mechanismus

dieses ist es, worauf sich die angeführte Rede des Poliklets beziehet, wenn er es etwas Beschwerliches nennt, *οταν ουυχι ο πηλος γενηται*. Die Muskeln und Flächen können mit den Fingern fast vollendet werden, denn die Weichheit des Fleisches wird dadurch am besten hervorgebracht.

Die Arbeit muß jedesmal mit angefeuchteten Tüchern eingehüllt werden, damit der Thon nicht mehr trockne als nöthig ist. Die Figur muß auch an verschiedenen Stellen gestützt werden, daß sie nicht zusammen sinke. Lebensgroße oder kolossale Figuren werden gleich hohl gebaut, damit die Last nicht zu drückend wird und zusammen sinke, welches demohngeachtet öfters geschehen ist, wie Abgüsse zeigen. Und soll die Figur gebrannt werden, so muß erst eine Form von Gips über das Thonmodel verfertigt werden, um aus dieser Form die Figur überall in gleicher Stärke arbeiten zu können, weil sonst der Brand nicht gelingen kann. Nichts macht klüger als das Modelliren, das Gestalten in Thon oder Wachs; und keine Arbeit ist interessanter und unterhaltender. Jeder Druck mit dem Finger, mit dem Bein bringt etwas neues hervor: neue Form, neues Licht, neuen Schatten. Alles dieses belehrt überaus schnell und richtig. Ist die Masse nur erst zu einer rohen Form gediehen, dann zeichnet man nach angegebener Proportion ebenfalls mit den größern Modellirbeinen, oder mit zwei zusammengelegten Fingern, schneidend Linien und Flächen, ehe man an Abrundung denkt. Der Mechanismus verfährt beinahe nach denselben Gesetzen, die der Zeichner zu beobachten hat. Ein einziger Blick in das Atelier eines Künstlers wird sogleich alles Gesagte klar machen.

und das Technische kann gelernt werden. Es versteht sich von selbst, daß im Mechanischen die eine Gattung mehr Übung erfordert als die andere; da aber nicht nur ein denkender Kopf und tief und richtig empfindender Geist, sondern auch ein großes mechanisches Talent den wahren Künstler ausmacht, so ist ursprünglich in der Mechanik für ihn nichts unüberwindlich.

Zwischen der Kunst des *Reliefs* und der gewöhnlich sogenannten Steinschneidekunst oder Glyptik ist der Unterschied theils nur technisch, theils hängt er allein von der Verschiedenheit der Materie ab.

Das berühmte Mantuanische Gefäß zu Braunschweig könnte, seinem ästhetischen Charakter nach, den Effekt der Durchsichtigkeit abgerechnet, eben so gut von Marmor oder Metall, als aus einem ungewöhnlich großen Onyx gearbeitet seyn.

Der Bildhauer arbeitet nicht gerne in die Tiefe; dem Steinschneider gelingt die Kamee, wenn die Zeichnung mit Schwierigkeiten verbunden, schwerer, als das eingegrabene Kunstwerk.

Dem Tastungs-Sinn entzieht sich die eingegrabene Arbeit ganz; aber vermittelt der Durch-

sichtigkeit der Edelsteine wird zuweilen die Schönheit solcher Arbeiten für das Auge auf eine Art erhöht, die selbst durch die mahlerische Täuschung nicht erreicht werden kann.

Es finden sich unter der außerordentlichen Anzahl Gemmen, von welchen Lipperts bekannte Daktyliothek, (eine der schätzbarsten Sammlungen der kleinen Antiquität,) die ohngefähr 3000 Abdrücke enthält, eine Menge unvollendeter Arbeiten, in denen die Künstler die Theile mehr angedeutet, als ausgearbeitet, aus den Händen gaben.

Nur die eigentliche Bildhauerei entspricht allen Forderungen der Idee einer plastischen Kunst. Dagegen ist sie, strenge genommen, auf die Darstellung solcher Gegenstände eingeschränkt, die erstens palpabel, und zweitens nicht ohne plastischen Reiz sind. Ein plastisches Feuer ist eine widersinnige Erfindung; und Blumen, Bäume, und wohl gar ganze Landschaften, die sich freilich aus allerlei Materialien meisseln, schnitzen und kneten lassen, können, wenn diese Arbeiten nach grosser Mühsamkeit auch gelingen, an den ästhetischen Charakter der wahren Bildhauerei keine grossen Ansprüche machen. Sie wirken entweder wie

Gemählde , oder sie haben bloß technischen Werth: sie sind das Resultat einer unsäglichen Mühsamkeit. Die in Stuck - und Gipsmasse gearbeiteten Blumen, Guirlanden und andern Verzierungen, gehören mehr zu jenen in der Architektur. Die plastische Kunst in ihrer wahren Sphäre bildet nichts, was nicht plastischen Reiz hat, oder diesen Reiz erhöht. Die unbekleidete menschliche Gestalt war daher immer der Lieblingsgegenstand des großen Bildhauers, der im richtigen Gefühle seiner Kunst arbeitete. Selbst die plastische Schönheit des Faltenwurfs der Gewänder gnügte dem griechischen Kunstgefühle nicht, mit welchem der Grieche das Bewundernswürdige und den namenlosen Reiz im Menschen, der ganz Gleichseitigkeit und doch wieder in jeder leisen Bewegung und Wendung ganz Mannigfaltigkeit und Verschiedenheit ist, verehrte. Aus diesem Grunde bedienten sie sich auch der nassen Gewänder, die sie um das nackte Model *) warfen, um den schö-

*) Die Alten verfertigten, aus Thon oder Gips, nach dem Leben ein Model, und warfen dann den Zeug, in Thonwasser getaucht, auf die Nacktheit; daher die kostbaren Gewänder der Vestalinnen u. s. w. Denn bei den weiblichen Figuren wurde dieses Verfahren besonders angewendet. Weit ästhetischer finde ich auch einen schön verhüllten

nern Kontur der menschlichen Gestalt durch die Verhüllung hervorspringen zu lassen, welches den Reiz so ungemein erhöht.

Der Bildhauer, der der Geschmacklosigkeit

Arm und Busen, *als ein solches Arrangement*, in welchem sich jetzt die meisten Damen — stets Sklavinnen der Mode — zeigen. Sie pressen Brust und Schultern so zusammen, daß ein unangenehmer Einschnitt entsteht, wodurch die natürlich schöne Linie verloren geht und einem gewissen Theile des Kinderkörpers sich vergleicht, der einen ganz andern Zweck hat. Daß die Brust frühzeitig gehalten wird, wie die jungen Griechinnen und Römerinnen durch das *Strophium* mit Sorgfalt zu thun pflegten, ist gut; daß sie aber bis an die Schlüsselbeine gedrängt wird, ist unnatürlich. Sehr wenige verstehen es sich gut zu kleiden. Es ist überhaupt sonderbar: trägt sich das bürgerliche, gemeine Mädchen etwas bloß, so nennt man sie frech. Und diese will auch weiter nichts als das männliche Auge auf sich ziehen. — Indefs will ich die Auseinandersetzung gern den Schönen des höheren Standes selbst überlassen; ich bringe es bloß zur Sprache. Auch habe ich nichts darwider, wenn die Schöne von Stande, unter der Tirannei der Mode nicht als Sonderling sich auszeichnen will; nur muß es züchtig und mit Anstand geschehen. So bald ich bemerke, daß ein Mädchen bei Annäherung der jungen Herren ihren Schawl zurückdrückt — dann hab' ich schon genug. — Eine der interessantesten Erscheinungen, ist mir immer ein schönes Mädchen, in einer idealen Schweizertracht: in einem schwarzsammetnen Mieder und großen weißen Ärmeln, rothen breiten Brustlatz mit silbernen Schnüren, und einem schwarzen Taft- oder Sammetrocke, ebenfalls mit silbernen Schnüren verziert.

mancher Regierung sich unterwerfend, seine Kunst an Statuen in Uniform, mit steifen Rockzipfeln und Kourierstiefeln verewigt, mag dieses beim hohen Genius der Kunst selbst verantworten, an dem er sich versündigt. Der wahre Künstler überläßt dieses dem Fache desjenigen, der sich mit treuen Schilderungen von National - und Modetrachten abgiebt, welches niemand tadeln wird; auch verträgt die Selbstständigkeit der wahren Plastik das Anstreichen der Statuen mit bunten Farben, welches der freien Reflexion eine ganz widrige Erscheinung ist, durchaus nicht. Wer für die reine seelenvolle Form kein Auge hat, der ist wohl überhaupt für die höhere Kunst blind. Durch die Färbung und zu weit getriebene Täuschung wird das Leben - und Geistvolle erstarrt und getödtet, und die hohe Imagination um den schönen Genuß gebracht; denn je natürlicher das Kolorit ist, desto widriger ist der Eindruck, und die Kunst hat ein höheres Gesetz, als, nach Möglichkeit zu täuschen, was besonders bei der Färbung der runden Standbilder in Betrugsucht ausartet.

Die wahre Kunst, nur stets nach Hoheit, Dauer und Unwandelbarkeit strebend, bekümmert sich nie um eine neue Mode und Konve-

nienz, die größtentheils in Decklappen für Gebrechlichkeiten, Kratzfüße und Verrückungen und Verzückungen des Körpers bestehen; sie kennt nur einen Geschmack: das Resultat der im Verein entwickelten Seelenkräfte nach den Gesetzen der allgemeinen Natürlichkeit und Einfachheit. Der wahre Künstlergeist lebt und webt in der Natur, und übt frei und ungehindert seine Herrschaft über den Stoff und den Reichthum von Gegenständen aus, die sein Genie zu einer neuen Welt umschafft. Durch die Vereinigung alles dessen, was einen ästhetischen Effekt hervorbringt, entzückt er uns durch Erscheinungen, die uns wie durch eine geheime Magie in eine überirdische Welt erheben.

Dem wahren Künstlergeist ist die hohe hehre Menschheit das Höchste, Größeste; er kennt kein Bedürfnis, keine Ärmlichkeit, keine Bedrücktheit des Klimas; bei ihm wird nie etwas Mode und kommt nie etwas aus der Mode; bekleidet er die menschliche Gestalt, so hat er ganz andere Ansichten, die immer nur wieder ästhetische Veranlassungen zum Grunde haben. Seinem einzigen Beruf getreu vereinigt er durch Wahrheit und Naivität, was uns einen hohen Genuß gewährt!

So wie uns wohlbekannte schöne Naturgegenden beim magischen Zauber des Mondlichts als ganz veränderte, ganz neue Erscheinungen unser Gemüth entzücken; so wie seltne Beleuchtungen bei Sonnenauf - und Untergang durch eine seltne Luft - und Wolkenbewegung hervor gebracht, einen eignen Eindruck auf unser ganzes Wesen machen; eben so überraschend und bezaubernd wird für uns der Eintritt in einen Kunsttempel aus der kleinlichen Welt seyn, in welchem mit hoher Imagination Kunstwerk und Beleuchtung geordnet ist.

Was könnte nicht das Theater seyn, wo alle Künste sich vereinigen! Und wie herrscht leider nicht fast überall Ärmlichkeit und Erbärmlichkeit!

Ein großes Theater kostet freilich Unterstützung, allein, mich dünkt, die Sache wäre wohl werth, daß sie öffentlich geleitet und unterstützt würde. Wie vieles könnte da nicht bewirkt werden, wenn es als ein Institut zweckmäßig geleitet würde.

Wie vielsagend würden jene aus ihrem schönen Himmel gerissenen und nach Paris *) trans-

*) Wenn man manche Benennungen äthymologisch betrachtet, so entspringen oft die lieblichsten, oft aber eben

portirten Kunstwerke in einem ihnen aus innigst gefühlter Achtung geweihten Tempel werden, da sie jetzt größtentheils stumm dastehen, weil ihnen eine gute Beleuchtung fehlt.

Wie oft hab' ich dort, mit verschränkten Armen an ein Piedestal gelehnt, den andachtsvollen Wallfahrten zu diesen Unsterblichen mit Rührung und mit Bedauern zugesehen!

Es ist mit den Gemälden daselbst nicht viel anders, den ersten großen Salon ausgenommen, in welchen das Licht von oben herab durch die Kuppel kommt.

* * *

Es bleibt mir nun hier noch etwas in der Form einer Rekapitulation über die Absicht und den Zweck der bildenden Künste zu sagen übrig, da die Standpunkte so verschieden von so vielen darüber aufgestellt worden sind.

Der Hauptzweck der schönen Kunst kann nicht die lieblichsten Ideen: so heißt Leipzig z. B. die Lindenstadt, und Paris, im Lateinischen *lutetii parisiorum*, eine Stadt, wo aller Unrath zusammen kommt; (von *lutum* der Koth). Luxus in seiner ersten Bedeutung: Verrenkung, dann gleile Fruchtbarkeit, Verschwendung u. s. w., und hernach wird es erst zur Pracht. Ich könnte eine ungeheure Zahl dergleichen Wörter anführen.

weder Belehrung noch Beförderung der sittlichen Vervollkommnung, so wie überhaupt direkte, kein moralischer Zweck seyn.

Die schöne Kunst ist weder da, um philosophische Ideen anschaulich darzustellen: nemlich Figuren, bei deren Anblick uns ein philosophischer Satz einfällt, wie Mendelsohn wollte, daß auch die allersubtilsten Gedanken, die abgezogensten Begriffe auf der Leinwand vorgestellt werden könnten; noch ist sie geradezu da, um merkwürdige Thaten sinnlich vorzustellen, wie Graf Caylus meinte, daß man in einer Reihe von Gemälden die ganze Iliade Homers vorstellen sollte: denn sie kann nur einen einzigen Moment darstellen; da im Gegentheil die Geschichte die Begebenheiten nach einander entwickelt und forterzählt.

Der schönen Kunst einziger Zweck ist Beförderung interessanter Geistesbeschäftigungen durch ästhetische Darstellung; so wie die Kunst selbst das Resultat eines ursprünglichen innern Strebens nach Befriedigung des eben so ursprünglich in uns gegründeten Bedürfnisses sich für irgend etwas mit freiem Wohlgefallen zu interessiren, durch eine eigne Schöpfung ist.

Will jemand noch fragen, welchen Zweck

die Moosrose, der Paradiesvogel, der bunte Schmetterling, die Sturmhaube und die Wendeltreppe (bekanntlich zwei schöne Konchylien) haben?

Die Kunst geht Hand in Hand mit der schönen Natur und dieser allumfassenden und alles gebenden allein folgend, weiß sie nichts von den Aftergeburten der ewigwechselnden Mode, nichts von albernen Auflagen durch leidige Konvenienz erzeugt.

Die wahre Kunst gebietet sich selbst, wie der wahrhaft Sittliche stets sich selbst gebietet; sie wird daher nie unsittlich, nie unmoralisch sich äußern, da sie, ihrem Vorbilde gleich, selbst unschuldig ist; aber sie hat nur nicht, wie die Frömmerei es will, um ihr — gutmüthig genug den Eingang in unsere fromme Welt zu gestatten, Moralität zum Hauptzweck; sie kennt keinen Unterschied der Religionen; ist weder Zuchtmeisterin noch Heuchlerin. Wer kein Auge für das Schönere in Gottes Schöpfung hat, kein Herz dafür; wird weder Kunst noch Kunstwerk würdigen können, das anspruchslos, wie seine Schöpferin, des wahren Zweckes höchste Erfüllung enthaltend, nur dem Geweihten, dem Reinen den hohen Genuß gewährt.

Gleich dem seltnen, *) sonderbaren Bilde der Natur, durch das eigne Zusammentreffen

*) Als ich voriges Jahr in der Schweiz die höchste Spitze des herrlichen Rigi-Berges zu besteigen mit Tagesanbruch mich aufmachte, begrenzte meinen Blick ein dicker, dicker Nebel —; befürchtend, daß ich wohl nicht so glücklich seyn dürfte, etwas zu sehen — tröstete mich mein Führer, daß sich vielleicht noch der Nebel zertheile. — Unter diesem Gespräch waren wir auf einer Höhe angelangt, von welcher schon ein großer Theil zu übersehen ist. Kaum hatten wir einige Minuten gestanden, als auf einmal der Nebel in einem Nu zerfloß, und dem Auge den reizendsten Anblick gewährte — ich staunte hinab und hinaus über Fels und Fluß und Berg und See — aber im Nu verhüllte der Nebel wieder alles was ich sah. — Tief ergriffen von dem Wunderbaren, stieg ich hoffnungsvoll höher und höher — und nicht fern mehr vom Ziele hörte ich eine unsichtbare Flöte. — Überrascht von dem Unerwarteten, stieg ich schneller, und erblickte auf der höchsten Spitze — einen Kapuziner mit jenem Instrumente. — Diesen nebst einem Chorherrn fand ich neben einem Feuer gruppirt, das ihnen den Kaffee bereitete. Sie waren beide in der herrlichsten Mondnacht von Zug herüber gefahren und erwarteten nun seit 4 Uhr das öfter genossene Herrliche. Schöne Kühe standen allenthalben am Abhange wiederkäuend und machten das Bild desto romantischer. Zwischen Furcht und Hoffnung standen wir im Verein erwartend da — als noch einmal wie durch Magie der Zauberei der Nebel gänzlich schwand — und auf einmal alles wie eine neue Schöpfung vor uns lag. — Auf der einen Seite verfolgte unser Auge einen grenzenlosen Raum, den die flimmernde Aare durchschnitt — unter uns lag Küstnacht und der Zuger-See. Ungeheure Schneegebirge schienen mir ganz nahe zu seyn,

und harmonische Mitwirken der gesammten Elemente hervorgebracht, ein Sonnenaufgang, ein Sonnenuntergang; eine Monds-Sommernacht — über Wald und Fels und Wasserfall Reiz verbreitend — einem solchen Bilde gleich, gewährt des großen Künstlers glücklichere Schöpfung — die ihr Daseyn nur einer seltnen Konstellazion verdankt, hohes Entzücken.

Nicht alles, was unter Raphaels Pinsel hervorging, ist ein Kunstwerk; doch in allem herrscht Naivität, alles ist noch achtungswerth, alles noch gewährt Genuß, was sein denkend empfindender Geist hervorbrachte. Wie unendlich kraftvoll muß sich der Künstler durch Schwierigkeiten aller Art *) gekämpft haben,

und mehrere Seen lagen zu unsern Füßen. Das Fernrohr entdeckt deren nach und nach 13. Ergriffen von Erstaunen über das Wundervolle, fiel ich zitternd dem fühlenden Mönch um den Hals, die Wonne kaum ertragend, die der Himmel über uns ausgoß.

*) Ich meines Theils betrachte alle Zeichnungen, alle Gemälde und alles, was ich zuweilen in der plastischen Kunst arbeiten zu können so glücklich bin, als Übungen und Studien, und bin froh wie ein Gott, wenn mir dann und wann etwas gelungen. Des Prometheus Leber gleich wächst immer wieder mein Muth, an dem die eilende Zeit unerbittlich zehrt. Noch hoff' ich sehnsuchtsvoll die Gunst des bessern Geschicks, das auch mir die Glückseligkeit — der Schöpfer eines Kunstwerks zu seyn,

ehe ihm ein Kunstwerk gelingt, und ehe er jenen hohen Zweck, den wahren Zweck der schönen Kunst, erreicht.

Und ist ihm Eines nur gelungen, was künmert ihn die Zeit, die Mühe, wenn er etwas Großes nur erreicht, was ihn unsterblich macht! Eine einzige Schule von Athen, die einzige Mutter Gottes (in Dresden), der einzige Laokoon, eine einzige Venus Medicis, eine einzige Iliade bewahret die Unsterblichkeit.

So wie nun in der Kunst das Streben nach schönern Gegenständen, das Ordnen mit Geschmack, das leiseste Gefühl für Stellung und für Ausdruck: für Bedeutsamkeit des Innern durch das Äußere, folglich der Geist für das ästhetische Interesse überhaupt thätig seyn muß; so folgt von selbst, daß die Kunst durch Bildung unseres Verstandes, durch Kultur unserer Sinne, auch die moralische und sittliche Bildung befördern; durch den zufälligen Inhalt Belehrung und Unterricht; und durch ihren Stoff merkwürdiger und erhabener Thaten Bekanntmachung gewähre.

vergönnt. Denn noch verstattete mir die drückende Theuerung und die höhern Pflichten: die Erhaltung meiner Familie, diese Freiheit nicht.

Wenn aber die Kunst auf ganz andere Zwecke, als den eigentlichen, eingeschränkt werden sollte, so würde sie nur als Vehikel und als Dienerin anderer Wissenschaften und von den Gesetzen derselben regiert, ihre ganze Selbstständigkeit verlieren und unter die Handwerke gesetzt werden; sie würde also nichts hervorbringen können, was den Namen eines schönen Kunstwerkes verdiente.

Nach diesen hier genommenen Ansichten hätten wir denn im Ganzen sehr wenig Kunstwerke! So ist es freilich! Gemählde und Statüen genug. So wenig wahre Kunstwerke, als vollendet schöne Menschengestalten; so wenig als wahrhaft große Dichter, große Musiker; eben so wenig als vollkommne Gesetze.

Doch wünsche ich nicht mißverstanden zu werden: nicht im Geringsten tadle ich den Liebhaber, den Sammler, der sein Vergnügen in dem Besitze einer Anzahl Gemählde, Zeichnungen und Kupferstiche findet. Wer wird behaupten, daß dieses keinen angenehmen Genuß gewähre; im Gegentheil ist es sehr interessant, zu sehen, welches die Resultate der eignen Sitten und Gebräuche, der eignen Handlungsweise dieser oder jener Nation und ihrer Kultur sind; und

endlich ihren eignen Karakter in Gestalt und Gesichtswurf wahrzunehmen.

Auch in der Natur giebt es unangenehme Gegenden; minderschöne Bäume; minderschöne Menschen und Thiere. Gewähren diese gleich nicht ein hohes Interesse, so sind sie darum nicht zu verachten. Nein, jedes gehört, so wie es ist, zum Ganzen, und es kann nicht jedes das Grofse, das Hohe seyn.

Nein! die Liebe sei des Menschen höchster Ruhm; und mit Liebe umfasse, ordne und dulde er alles und verachte auch die ersten Kinderzüge nicht, die vertrauensvoll dahin gegeben sind; aber das Schlechte, das Unsittliche, das Grobe und Niedrige zu verachten sei sein ernstest Beruf.

Niedrige, obscöne Vorstellungen des Instinkts frech entschleiernd; heillose Anschläge auf unsere Begierden bereitend, und die groben Sinne eines die Natur schändenden reichen Wollüstlings ins Spiel setzen; Vorstellungen, die mit nichten in das Gebiet der wahren Kunst gehören, weist der gute Mensch mit Verachtung zurück: denn diese erregen ihm Ekel und beleidigen das feinere Gefühl der Sittlichkeit. Nicht so die Nacktheit allein, *) die nichts will als

*) Nur die Menschheit allein ist es, sagt Schiller —

die hohe Schöpfung, das Göttliche in und durch den Menschen aussprechen; je schöner im Gegentheil die Körperform, je höher durch Geist gestellt sie ist, desto gröfser wird immer die Bewunderung, desto reiner das Vergnügen seyn: denn alles kommt auf den Vortrag an. Und so kann es auch dem Lehrer von feinerem Sinn nie schwer werden, mit Zartheit zu unterrichten. Gefühl für das Heilige in der Brust des Menschen sagt jedem dieß von selbst.

in die der Grieche alle Schönheit und Vollkommenheit einschließt. Nie darf sich ihm die Sinnlichkeit ohne Seele zeigen und seinem humanen Gefühle ist es gleich unmöglich, die rohe Thierheit und die Intelligenz zu vereinzeln. Wie er jeder Idee sogleich einen Leib anbildet und das Geistigste zu verkörpern strebt, so fordert er von jeder Handlung des Instinkts an dem Menschen zugleich einen Ausdruck seiner sittlichen Bestimmung. Dem Griechen ist die Natur nie blofs Natur, darum darf er auch nicht erröthen, sie zu ehren. Ihm ist die Vernunft niemals blofs Vernunft, darum darf er auch nicht zittern unter ihren Mafsstab zu treten. Natur und Sittlichkeit, Materie und Geist, Erde und Himmel, fliefsen wunderbar schön in seinen Dichtungen zusammen. — Dieser zärtliche Sinn der Griechen nun, der das Materielle nur unter der Begleitung des Geistigen duldet, weifs von keiner willkührlichen Bewegung am Menschen, die nur der Sinnlichkeit allein angehörte, ohne zugleich ein Ausdruck des moralisch empfindenden Geistes zu seyn. Daher ist ihm auch die Anmuth nichts anders, als ein solcher schöner Ausdruck der Seele in den willkührlichen Bewegungen.

Z W E I T E R T H E I L.

THE
W E I T N E S S E S
T H E R E O F

E I N L E I T U N G.

Ich will hier vor allen Dingen einige nöthige Bemerkungen vorausschicken.

1) Jeder Schüler oder Schülerin richte sich das Zimmerchen oder das Plätzchen am Fenster so ein, wie es seyn muß, und wie man es in jedem Atelier eines Künstlers findet: nemlich ein Drittel, oder auch die Hälfte des Fensters von unten hinauf mit Pappen versetzt: so daß das Licht stets von oben hereinfällt. Diefs ist eine durchaus nothwendige Bedingung. Das quer einfallende ganz helle Licht schadet ohne Ausnahme jedem Kunstwerk. Der unterrichtete Beschauer eines Kunstproduktes wird sich nie ungeschickt benehmen, wenn er irgend etwas betrachten und beurtheilen will: *) denn

*) Kein Künstler sieht es gern, wenn seine Zeichnung oder sein Gemälde in einem andern Standpunkte betrachtet

so wie die Musik nur des Abends — wo alle Gegenstände dem Auge mehr verhüllt erscheinen und die Imagination am regesten ist — ihre beste Wirkung thut, eben so ergreift auch das Werk der bildenden Kunst, ein Produkt der Phantasie, nur in einem geweihten Zimmer, das Gefühl am reinsten. Allein war der Geist, als er es schuf, allein muß es der Geist und mit Ruhe wieder aufnehmen.

2) Ein jeder Schüler bereite sich eine pult-ähnliche Lage des Bretes, auf dem er zeichnet, so dafs er so viel als möglich das Blatt, auf das er zeichnet, winkelrecht vor sich hat, so wie das, von welchem er kopirt; er kann die Gestalten und Formen nie richtig beurtheilen; er wird sie immer verkürzt sehen und folglich unrichtig zeichnen, sobald beides, Original und das Papier, platt auf dem Tische liegt. Überdies leidet auch der Körper durch eine so viel als möglich gerade Richtung nicht. Am besten

wird, als er die Arbeit selbst fertigte, nemlich bei einer Beleuchtung, die von der linken Seite einfällt. Bei der Zeichnung — besonders der Köpfe auf Papier — macht dieses einen gewaltigen Unterschied, da das Papier, wenn auch noch so fein, doch Vertiefungen hat, die der Künstler benutzen muß.

ist es wohl bei etwas größern Sachen sich an die Staffelei zu gewöhnen.

3) Betrachte man erst einige Minuten das Vorlegeblatt mit Ruhe durch die hohle Hand, um es zu isoliren: es wird dann alles runder und voller erscheinen, und die Einbildungskraft geübt die Gegenstände leichter aufzufassen und zu umfassen. Auch ist nöthig, daß man sich ein paar Gipsköpfchen anschaffe, um sie stets vor den Augen zu haben, und durch das Drehen und Wenden Licht und Schatten genau beobachten zu können. Ich werde zu dieser Absicht (in Leipzig in der Rostischen Kunsthandlung) ein Paar bestimmen. Wer dergleichen näher haben kann, desto besser.

Man unterlasse auch nicht sich dann und wann einen hübschen Kupferstich zu kaufen. Wenig aber gut! So kommt man nach und nach zu einer kleinen Sammlung, man weiß nicht wie? Es wird ja so mancher Thaler ausgegeben für — Allerlei.

Und endlich noch ein guter Rath: hat der Schüler durch Übung im aufmerksamen Nachzeichnen nach den in dem Werk enthaltenen Gegenständen sich eine gewisse Fertigkeit und

Leichtigkeit der Hand, und durch das Studium der Verhältnisse des Kopfes sowohl als der ganzen Gestalt eine Gewissheit und Sicherheit erworben, so übe er sich nun zuerst in Profil-Zeichnungen nach der Natur. Dieses ist nicht nur recht interessant, sondern auch außerordentlich vortheilhaft und erwirbt uns die Fähigkeit wahr und weich zu werden.

Ich empfehle besonders eine beständige Aufmerksamkeit auf geistreiche und seelenvolle Köpfe, um frühzeitig mit dem Ausdruck des Seelenvollen bekannt zu werden, was in der Kunst nie fehlen darf.

Man befolge dieses alles mit einem kindlichen Willen und Vertrauen; und ich bin des Dankes gewiss, den man mir einmal zollen wird. Man lasse sich nicht abschrecken, wenn es nicht gleich gehen will; man arbeite und übe sich mit Beharrlichkeit vorzüglich in reinen Umrissen fort, und die guten Folgen werden reichlich belohnen.

Als Werkzeuge bediene man sich guter, schwarzer Kreide, die ich, wenn man sie haben kann, dem Bleistifte vorziehe. Auch mit der Feder kann man sich üben und die mit dem

Blei leicht entworfenen Umrisse überziehen und berichtigen.

Als Federzeichnungen mag man auch die allermeisten Blätter meines Werkes betrachten, und sie als solche nachahmen. Die alten Künstler haben sehr viel mit der Feder gezeichnet; und es giebt vortreffliche Blätter dieser Art, entweder ganz mit der Feder vollendet oder auch leicht darüber getuscht. Man hat mit der Feder weit mehr Freiheit und Leichtigkeit; durch stärkere und schwächere Tinten kann man mehr mahlen und weicher werden, als auf der Kupferplatte.

In Hinsicht auf das Papier schlage ich zum Anfang ein gutes feinkörniges festes Schreibepapier vor, und in der Folge ein französisches farbiges, besonders lichtbraunes. Der Besitz einiger Gipsköpfe, gut beleuchtet, wird dann leicht zeigen, wohin die weiße Kreide und die höchsten Lichter gesetzt werden müssen. Eine solche Behandlung nähert sich schon der Malerei: Braun in Braun, oder Grau in Grau; und eine sehr nützliche Übung ist zuletzt (auf farbiges Papier — auch graublaues gewöhnliches —) das Zeichnen nach *Basreliefs*,

ebenfalls weiß gehöht. Was die Manier betrifft, um der Gestalt Licht und Schatten zu geben, so binde sich der Schüler nicht gerade sklavisch an eine vorgeschriebene, sondern arbeite mehr nach seinem Gefühl und mache sich seine eigne Manier, die früher oder später von selbst kommt.

Man zeichne im Anfange so bestimmt als möglich, und denke sich beim Anlegen von Licht und Schatten alles mehr in Flächen; mit dem sanfteren Vertreiben wird man nach und nach auch bekannt.

Zum Schluß noch einige Winke für diejenigen, die etwas über Farben und Farbenmischung zu wissen wünschen.

Es giebt drei Fakta: das erstere ist; je reiner der Himmel, desto reiner blau sind alle Schatten; dieses kann jeder besonders im Winter an den auf den Schnee fallenden Schatten beobachten: je schöner die weiße Fläche ist, auf welche der Schatten des Tageslichts fällt, desto schöner und durchsichtiger ist das Blau des Schattens, oft wie Himmelblau. Je trüber der Himmel, desto grauer der Schatten u. s. w.

Jetzt kommt es nun darauf an, welche Farbe dem Objekt eigenthümlich, oder mitgetheilt ist. *) Beobachtet man die Natur, so findet sich, daß der Schlagschatten — so nennt man den Schatten, der dann entsteht, wenn dem Lichte irgend ein Objekt entgegen ist — wenn er auf eine weiße Fläche fällt, blau erscheint; auf gelb, grün; auf grasgrün, blaugrün; auf rosenroth, violet; auf braunroth, violet braunroth; auf grau, blauschwarz u. s. w., und Durchsichtigkeit und Klarheit ist immer eine Haupteigenschaft davon, die dann auch in der Malerei nicht fehlen darf.

*) In der Kunstsprache heißt jede einfache oder zusammengesetzte Farbe, die als Einheit empfunden wird, ein Ton. Lokaltöne heißen die natürliche Farbe, wie sie uns an dem Gegenstande aus seinem Standorte erscheint.

Tinten nennt man alle Farbenmischungen überhaupt. In engerer Bedeutung aber versteht man darunter die von der Lokalfarbe abweichenden Mischungen, deren der Mahler sich in den Lichtern, Halbschatten, Schatten und Widerscheinen bedient, um die feineren und stärkeren Abstufungen, welche Licht und Schatten auf der farbigen Oberfläche runder Körper hervorbringen, auszudrücken. Die Farbengebung oder das Kolorit des Nackten nennt man auch Karnation.

Daraus folgt: je weißer, zarter das Fleisch ist, wie das schöne weibliche; desto zarter nüancirt die Schatten-Tinten ins Bläuliche übergehen: beim röthlichen Fleische ins Violette; beim gelblichen ins Grünliche.

Meisterwerke, wie die eines Titians, Correggio (diese freilich schon idealisirt) u. s. w. unterrichten darüber am besten, und diese Winke sollen meiner Absicht gemäß bloß Veranlassungen zum genauern Beobachten geben.

Das zweite Faktum ist: alle Schatten beim Kerzenlicht erscheinen mehr braun und stark. Man findet diese Art von Farbengebung und Beleuchtung in den Werken mehrerer italienischer Meister, z. B. selbst bei Annibal Carracci, Carravaggio u. s. w.

Und das dritte Faktum ist: die sich nahenden farbigen Gegenstände reflektiren auf einander — sie widerscheinen auf einander. Also: auf ein weißes Kleid reflektirt das rosenrothe, blaß rosa; das gelbe, gelblich; das grüne, grünlich; das blaue, bläulich u. s. w., und so untereinander selbst, und zwar desto stärker, je greller die Farben und

je glänzender die Stoffe sind, wie z. B. die seidnen. Werden diese Grundsätze, aus der Natur entlehnt, wohl verstanden angewendet, so entsteht eine schöne Harmonie. Die höhere Kunst läßt aber keine glänzenden Stoffe zu, wie die seidnen es sind.

Was die Farbenmischung betrifft; so habe ich hier in diesem Werke nur wenig zu sagen, also nur so viel: aus drei Tuschfarben; *) nemlich aus gelb (*gummi gutti*), aus dunkelroth (dunkelm Lack), und aus dunkelblau (blauem Karmin, aber dem schönsten, besten,) mische ich auf schönes weißes englisches Papier einige und funfzig Nüancen und zuletzt selbst schwarz: ich habe dieses vor den Augen meiner Schüler stets gethan, und die schwarze Tusche ist kaum von dem gemischten Schwarz zu unterscheiden, selbst beim Vertreiben. Man

*) Ich habe schon einmal die Kuhnischen Tuschfarben empfohlen, und ich empfehle solche von neuem. Sie sind beim Hofmahler Kuhn in Schleiz (im Sächsischen Voigtlande), und in der Rostischen Kunsthandlung in Leipzig zu haben.

—
mache mit Verstand die Versuche, und fange mit dem blassesten Gelb an und schliesse mit dem Schwarz. Für das Weiss wird das Papier ausgespart, wie sich von selbst versteht.

S. v. K.

Wir gehen nun zum zweiten Theil über, der die eignen Ansichten, und besonders meine eignen Bemerkungen nicht nur über die im Werke enthaltenen Zeichnungen, sondern auch über einige Gemählde in Gallerien und mehrere Erscheinungen in der Natur selbst enthält.

Die Blätter No. 1. 2. und 3. geben einen eignen Mechanismus, das einfachste Profil sowohl als die Face des menschlichen Kopfes zu bilden, den ich, wie schon gesagt, weder auf einer Akademie noch irgend in einem Zeichenbuche gefunden habe. *) Es ist mir diese Methode, mit der häufigen Übung nach antiken Köpfen zu zeichnen und durch die genauere Betrachtung ihrer Formen und Verhältnisse, so zu sagen in die Hand gefallen. Hätte der be-

*) Und zwar auf dem ersten Blatt No. 1. und 2. ohne alle Abrundung der Ecken. No. 3. zeigt im Umriss den Kopf von hinten; No. 4. den Schedel von oben herabgesehen im Durchschnitt; No. 5. das eigentliche Oval und No. 6. eine eliptische Form (Elipse), die so gewöhnlich mit dem Oval verwechselt wird.

wundernswürdig fleißige Albrecht Dürer das Glück gehabt unter Antiken zu leben, er würde höchst wahrscheinlich etwas Treffliches geliefert haben. Es ist zum Erstaunen, welche unsäglich Mühe sich dieser achtungswürdige Mann in seinem Werke über die Symmetrie *) gegeben hat: denn er fühlte so ganz die Nothwendigkeit gewisse Verhältnisse festzusetzen, und es war ihm das erste Bedürfnis sich rastlos damit zu beschäftigen. Allein und ohne alle höhern Winke mußte er auf Abwege gerathen.

Ich habe einige Köpfe aus seinem Buche aufgenommen und mit der größten Treue durchgezeichnet; sein bester Kopf auf dem 4. Blatt No. 5. stimmt auch fast mit der ganzen Profilinie, (bis auf die Oberlippe, welche zu schwach ist,) mit der Linie desjenigen Kopfes überein, den ich als Basis gebe; und man wird auf dem 4. Blatte sehen, wie einfach mein methodischer Punkt für den Profilschlag ist, welches besonders die beiden Profile No. 3. und 4.

*) Das Wort Symmetrie ist umfassender als man zu glauben gewohnt ist: wörtlich heißt es Zusammenmessung und beschließt in sich die Begriffe von Ebenmaß, Übereinstimmung und Verhältnissen; also nicht allein Gleichseitigkeit.

auf demselben zeigen, da wo er ein zurückgehendes und ein vorwärts geneigtes Profil aufgezeichnet hat, die von mir als zwei Extreme angenommen werden: nemlich die vorwärts geneigte Linie zum Kopfe des Jupiters, die zurückgehende für den Neger. Was darüber und darunter ist, ist übertrieben.

Die Hauptgestaltung eines Jupiters zeigt eine Stirne, die beim ersten Blick ein hohes, ernstes und geistvolles Wesen ankündigt, von allen niedern Bedürfnissen entfernt. Die Gestalt des Negerkopfes hingegen trägt schon mehr das Gepräge des Thierkarakters an sich, indem der hervorstehende untere Theil, so wie er ist, mehr die Tendenz auf die Befriedigung des Magens und anderer bloß thierischen Bedürfnisse auszudrücken scheint, so wie überhaupt die ganze Gestaltung desselben sich mehr der Thierkopfsform nähert, wie ich auf dem 6. Blatt unter dem Mohrenkopfe selbst durch eine im allgemeinen angenommene Thierkopfsform mit g bezeichnet, die Sache anschaulicher zu machen gesucht habe.

Ich merke noch einmal für allemal an, daß hier so wie überhaupt in der bildenden Kunst, *nur die Rede von den äußern Formen*

und Gestaltungen ist, auf keine Weise aber das Unsichtbare angeht. Es giebt sehr geistvolle Neger und mehrere sehr dicke Personen von Kopf und Herz, die die größte Hochachtung verdienen.

Ich habe nächst denen aus Dürers Werk auf dem 4. Blatte aus mehreren Zeichenbüchern Köpfe aufgenommen, um meinem Plane gemäß stets mit Aufmerksamkeit vergleichen zu können. No. 11. und 12. sind aus Lairesse; No. 6. und 7. aus dem Preißler; No. 9. und 10. von Professor Kalliauer; No. 8. von Seidel, herausgegeben von Hirschmann; das letzte Gesicht 15. ist doch wohl das fade und platteste, so wie das ganze Heft nichts taugt.

Auf dem 5. Blatt findet man das Profil und die Face von Peter Kampers *) Regel No. 3. und 4. vom erwachsenen Menschen, und 5. und 6. vom Kinde. Ich habe alle Achtung für Kampers anatomisches Messer und seine übrigen Verdienste, aber er mag beim Apollo selbst verantworten, daß er den auf demselben Blatt

*) Sein Buch, Peter Kamper von Sömmering herausgegeben, Berlin 1792. in der Vossischen Buchhandlung, hat mich interessant genug beschäftigt und wird jeden Leser nützlich unterhalten.

befindlichen Kopf No. 1. und 2. auf Treu und Glauben für einen Apollo, No. 8. eine schlecht gezeichnete Medusa für einen Alexander, und No. 9. einen schlecht gezeichneten Herkules für einen Theseus ausgiebt. Sein Negerkopf No. 7. unterstützt das, was ich vorher von der Ähnlichkeit mit dem Thierkarakter gesagt habe, noch mehr.

Apollo ist — wie absichtlich — alles Schönen und Großen beraubt, zur Karikatur herabgewürdigt; der so schöne aus Lipperts Daktyliothek bekannte Medusen - und Herkuleskopf ganz entstellt worden, wie eine gewissenhaft treue Durchzeichnung auf dem 5. Blatte von Kampers Köpfen, und eine Kopie nach den Antiken auf dem 10. und 12. Blatte beweisen. (Medusa No. 1. und Apollo 2. und 3.)

Apollo's schöne grofse Stirne; seine edle Nase und seine charakteristischen Augen und sein Mund sind so ganz verhunzt. Eine eigne Vergleichung mit einem Abgusse von der Antike des Apollo und der Lippertischen Abdrücke von beiden letztern wird das Gesagte sogleich bestätigen, so wie das fleissige Vergleichen stets den grössten Vortheil gewährt.

Ich will nun genauer erklären, auf welche

Art ich die Umrisse konstruiren und von andern abweichen, die als Regeln bisher angegeben worden sind.

Indem ich nicht gerade für Kinder schreibe, so darf ich bei einem Alter vom dreizehnten Jahre an die gewöhnlichsten Kenntnisse von einigen mathematischen und geometrischen Grundlinien wohl voraussetzen, nemlich was eine gerade, eine krumme, eine Wellenlinie, ein Zirkel, Halbzirkel, Dreieck, Viereck, Oval, Ellipse sei, u. s. w.; denn dieses alles weitläufig zu demonstriren gehört nicht in meinen Plan: diesem gemäß werde ich bloß in der Folge die Begriffe der beiden Grundlinien, der geraden und der krummen, in Beziehung auf ästhetischen Ausdruck entwickeln.

Da ich in meinem Buche zugleich den Unterschied des männlichen und weiblichen Kopfes gebe, wovon bisher, so viel mir bekannt ist, nur Albrecht Dürer etwas gesagt hat, so wollen wir den männlichen Kopf zuerst nehmen, um dann desto faßlicher von jenem Unterschiede sprechen zu können.

Vorausgesetzt, daß man allgemein bei der menschlichen Gestalt die Nasenlänge und Augenbreite zum Maßstab für den Kopf, und die

Kopfs- und Fußlänge zum Maßstab für den ganzen Körper annimmt, *) rechnet man den Kopf zu 3 und $\frac{3}{4}$ Nasenlängen — wie auch Winkelmann ausdrücklich erwähnt, und die Angabe zu 4 ganzen Nasenlängen als falsch rügt — und theilt solche in eine willkürlich angenommene Größe, indem man 5 Linien *a b c d e* horizontal auf das Papier hinzieht, wie auf dem 1. 2. und 3. Blatte zu sehen ist. Ist dieses geschehen, so sticht man auf der Linie *c* für den männlichen Kopf horizontal 5 Nasenlängen ab und zieht vom letzten Punkt eine Linie herabwärts bis zur nächsten *f*, welche nicht nur den Raum zur Nase, sondern auch zugleich für das Ohr bestimmt.

Diese Linie 5 — *f* ist nun die Laufbahn auf und ab, um alle Nüancen von vorwärts und rückwärts gehenden Profilen zu zeichnen, d. i. jeder auf- oder abwärts fortrückende Punkt verändert natürlich die Neigung des ganzen Profils: der äußerste Punkt nach oben 5 giebt — wie

*) Denn es ist und bleibt doch immer das Konsequenteste, ein Verhältniß aus den Verhältnissen des menschlichen Körpers selbst zu nehmen. Man nenne es nun Kopflänge, Fußlänge, Nasenlänge, oder *partes* (Theile). Denn bei der Regel nimmt man die strengste Proportion an: also auf eine schlanke Gestalt keinen rundlichen Kopf u. s. w.

ich schon einmal gesagt habe — die hervorragende Stirne des Jupiters; der unterste f den hervorstehenden Ober- und Unterkiefer des Negerkopfs.

Beim vorliegenden Blatte ist der Punkt g angenommen, um gegenwärtige Lage des Profils zu bilden, die wir als eine angenehme Neigung für die Basis aufstellen wollen.

Anstatt nun die allermeisten Zeichenbücher bisher die unterste Nasenlänge für Lippen, Mund und Kinn nur in 5 Theile theilten, wie auf dem 4. Blatte No. 6. und 7. bei Preifsler und No. 8. bei Professor Seidel und in einer großen Anzahl Zeichenbücher zu sehen ist, *) so theile ich diesen Zwischenraum in 5 Theile auf der Profillinie nicht nur herabwärts, sondern auch horizontal: so daß das erste Fünftheil o zum Nasenvorsprung — also über die Profillinie heraus — und die andern 4 hinein in das Gesicht gezogen werden müssen, wie z. B. I. II. III. IV. V. zeigen. Durch o werden also der Vorsprung der Nase; durch I. die Grenzen der Lippen, des Mundes und des Kinns; (beim männ-

*) Dürer theilte sie in 4, hat aber das Unangenehme, daß er für die Höhe des Nasenlappchens auch 1 Viertel angenommen, wie auf dem 4. Blatte zu sehen ist.

lichen Kopfe ist der Raum vom Halse bis an die Kinns Spitze kürzer als beim weiblichen, wie besonders beim Herkules zu sehen ist;) durch II. die Grenze des Nasenlappchens und des Mundwinkels; durch III. IV. die Stelle und Breite des Auges und der Anfang des Halses bemerkt; durch V. schneidet sich auf der Linie *c* der Augenknochen und besonders die letzte Grenze der Augenbraunen; herabwärts aber durch *o* die Grenze der ganzen Nasenlänge; und durch I. II. III. IV. und V. werden die Größen der Lippen und des Kinns bestimmt.

Durch Fünftheile messe ich nun auch alles andere. 1 Fünftheil für das Nasenlappchen und für das Ohrlappchen, und 1 Fünftheil für die Öffnung des Auges. Beim männlichen Kopfe wird nun für das ganze Auge die obere Linie des Augenliedes dahin gesetzt, wo die Horizontallinie *c* die aufwärtssteigende III. einander durchschneiden; noch mehr giebt die Diagonallinie *h — i*, und zwar nicht nur die erste Linie des Augenliedes bestimmend, sondern auch die ganze Richtung davon an.

Im weiblichen Kopfe setze ich diese Diagonallinie um ein halbes Fünftheil (an der Nasenwurzel) tiefer, wie auf dem 3. Blatte zu sehen

ist, weil ich im weiblichen Kopfe das ganze Auge um die Augenliedesbreite tiefer setze, so daß auf die Horizontallinie *k* ganz genau die Pupille des Auges zu stehen kommt.

Auf diese Weise erhalte ich für den weiblichen Kopf eine feinere, und für den männlichen eine etwas längere und gröfsere Nase, als die erste charakteristische Auszeichnung für den Mann.

An der untersten Spitze der Pupille setze ich den Zirkel ein, um nun auch die Bogenlinie vom Kinne aus (auf der Linie *V.*, wo sie von der aufsteigenden *I.* durchschnitten wird) am Kinnbacken hin nach dem Ohre bis hinauf an die Linie *c* zu ziehen und dadurch Marken für den Kinnbacken und das Ohr zu erhalten.

Die Form des weiblichen Ohres sowohl als die des männlichen ist der Kopfform homogen und konsequent beim Manne etwas gröfsere und breiter; beim Weibe schmaler, zarter, wie das weibliche Kopfoval selbst.

Um nun aber die Übersicht über den Unterschied zwischen dem männlichen und weiblichen Kopfe desto klarer zu machen, und das Ganze überhaupt mehr zu fassen, müssen wir noch einmal die Bildungspunkte genau betrachten.

Für den männlichen Kopf nehme ich, wie wir gesehen haben, zur Gründung des Profils 5 Nasenlängen; beim weiblichen nur 4. Das Warum? will ich sogleich erklären.

Der Charakter der weiblichen Formen hat durchaus mehr Rundheit und mehr sanft Fließendes, als der männliche: in dem Manne ist alles mehr markirt, mehr in geraderen Linien prononcirt. Ein größerer Kreisbogen — wie er es hier durch 5 N. L. werden muß — giebt natürlich in einer und der nehmlichen Distanz, wie die Verhältnisse einmal angenommen sind, eine geradere, folglich eine dem Charakter des Mannes gemäfsere Linie. Dieses macht schon einen sehr wesentlichen Unterschied im männlichen und weiblichen Kopfe aus, wie der erste Blick auf die Profile des 1. 2. und 3. Blattes zeigt. Um jene Linie, von dem Punkte an, wo der Haarwuchs am Ende der Stirne angeht, über dem Scheitel bis in den Nacken zur Linie *d*, bekümmere ich mich nicht sehr: diese gehört mit allen ihren Erhöhungen und Vertiefungen als Schädelbildung in das System des Doktor Gall; die Hauptsache ist, daß sie so geschwungen wird, daß sie mit dem Ganzen einen fließenden Umriss macht und homogen zusam-

mentrifft, welches ein gesunder Blick und Takt sogleich empfinden wird. Aber keinesweges ist zu übersehen, daß am weiblichen Haupte, diese Linie oben sanfter und etwas platter unter der Linie *a*, aber dafür mehr nach hinten hinaus unten um 1 Fünftheil tiefer sich anschmiegt. Auf dem 2. Blatte hab' ich an dem männlichen Kopfe die Linie des weiblichen Hinterhaupts zugleich angegeben, um die Verschiedenheit desto deutlicher zu machen. *)

Daß außerdem die weibliche Hirnschale viel dünner ist, als die des Mannes, so wie überhaupt die weiblichen Knochen feiner sind, ist zu bekannt, als daß ich solches weitläufiger erwähnte.

Indem ich, wie Anfangs bemerkt worden, das Auge im weiblichen Kopfe tiefer setze, rückt zugleich der Punkt der untern Spitze der Pupille tiefer, aus welchem ich mit dem Zirkel den Kinnbacken bilde; durch dieses Faktum wird zugleich — wie ich hier am gelegensten bemerken kann — das hinzugesetzte Maß von

*) Über diesen Unterschied liefs ich mich besonders durch die Herren Doktoren Rosenmüller und Tobias belehren, die beide eine große Anzahl Schädel selbst mit der größten Aufmerksamkeit präparirt haben.

$\frac{3}{4}$ Nasenlänge auf der Linie d die Stärke des Halses angeben.

Da nun durch die Höherstellung des Auges im männlichen Kopfe der Zirkel für den Kinnbacken erweitert, folglich eckigter, männlicher wird, und der Punkt zur Bestimmung der Halsstärke weiter hinausfällt, so wird eben so konsequent der Hals beim Manne um so viel stärker als es für den verhältnismässigen Übergang zu stärkern und breitem Schultern, als die weiblichen Schultern sind, bewirkt. Und so haben wir wieder einige Merkmale, wodurch sich der Mann von dem Weibe unterscheidet.

Es liegt ferner in dem ganzen schönen schuldlosen, zarten und eingezogenen weiblichen Charakter, die Nase, wie das Sprichwort recht gut sagt, nicht so hoch zu tragen; nicht so frei und einer Überlegenheit sich bewußt, den Kopf aufrechthaltend einherzuschreiten, wie der Mann es darf. Um nun in dieser Hinsicht ebenfalls etwas anzumerken, so setze ich den Punkt g , der, um den ganzen Profilschlag im weiblichen Kopfe zu gründen, durch 4 Nasenlängen auf der Perpendikularlinie $4-f$ bestimmt wurde, gleich so, wie er auf dem 3. Blatte zu finden, nemlich etwas höher, damit der weibliche Kopf,

gegen den männlichen gehalten, dergestalt zu stehen kommt, daß dadurch dieser Ausdruck der Sittsamkeit und Eingezogenheit in der Haltung bewirkt wird.

Noch erhält ferner durch die Höhersetzung des Auges der männliche Kopf eine etwas kürzere Stirne, wie sie Herkules hat, der das Symbol der größten physischen Stärke ist. *) Und so erscheint denn durch diese von mir angenommenen Verhältnisse die Stirne im weiblichen Kopfe, gegen den männlichen gehalten, desto jungfräulicher.

Nachdem wir nun so weit das Profil durchgegangen haben, will ich auch den Grund von meiner Eintheilung der untersten Nasenlänge in 5 Theile statt in 3 Theile angeben. Ich habe nemlich noch in keinem antiken Idealkopf, den wir als Kanon annehmen, die Oberlippen so lang gefunden, als sie es durch die Eintheilung in 3 Theile wird; und wenn man Regeln zu gründen für gut befunden, so muß doch wohl von dem schönst Gestalteten ausgegangen

*) Bekanntlich hat der griechische Künstler, wie wir bereits im ersten Theile bemerkt haben, dem Herkules diese kurze Stirne und das krause Haar, wie den starken Hals, idealisch vom Stier entlehnt, gegeben.

werden: dafs aber dieses in den griechischen Idealen vorzüglich zu suchen ist, wird seit Jahrhunderten unbezweifelt anerkannt.

Und nur solche: stets die besten Formen dürfen der jungen weichen Seele vorgelegt werden, wenn uns das Gute und wahrhaft Schöne am Herzen liegt, welches allezeit mit dem Sittlichen genau verbunden ist; der grossen Schwierigkeiten nicht zu gedenken, unter denen man einmal angenommene Gewohnheiten zu bekämpfen hat.

Wir wollen nun zur Façe übergehen, wovon uns die Hälfte der Konstruktion durch das Profil schon bekannt ist, wie die drei ersten Blätter zeigen, nemlich:

- 1) Die Eintheilung in $\frac{3}{4}$ und $\frac{1}{4}$ Nasenlängen für den ganzen Kopf, Auge, Ohr und Nase, und
- 2) die Eintheilung des untersten Raums in Fünfteile für die Grenze der Nase, der Lippen und des Kinns. Das übrige wird ebenfalls aus dem Profil genommen.

Meistentheils giebt man für die Breite des Gesichts 5 Augenbreiten an, aber nie zeigt man deutlich, wie man diese Breiten findet. Überhaupt aber kann man nicht gerade die 5 Augenbreiten so brauchen, denn die letzte links und

rechts am Kopfe ist zu groß, da sich die Schädelründung am Rande des Augenknochens schneller wendet, wie der Umriss von einem durchschnittenen Schädel zeigt; wohl aber hat der Hinterkopf dieses Maß, wie ebenfalls im Umriss zu sehen ist. Bei einem vollen Kinderkopf werden diese 5 Augenbreiten so ziemlich herauskommen.

Da man nun einmal das Oval für das Gesicht mechanisch konstruiren muß, wie alle Zeichenbücher lehren, so verfare ich gleich auf folgende Weise:

Ich ziehe fürs erste eine Parallellinie mit der Nase im Profil, wie das 1. 2. und 3. Blatt zeigt, und theile diese Linie in 2 Hälften; in einer solchen Hälfte erhalte ich das Maß für die Augenbreite; dann steche ich, (nachdem alle Linien aus dem Profil parallel für die Face verlängert worden sind,) auf der Linie *c* ebenfalls 5 Augenbreiten ab, und schneide von jeder letztern links und rechts $\frac{1}{4}$ ab; dann wird in diesem Raum (von diesen 5 Augenbreiten) das Mittel gesucht, daselbst eine Perpendikularlinie durch alle horizontallaufenden gezogen und auf derselben von *p* (mit der Hälfte der $4\frac{1}{2}$ Augenbreiten) aus ein Zirkelschlag bis auf die Linie *c*

herab gemacht; darauf setze ich zu beiden Seiten noch 2 Augenbreiten hinzu, die mir auf *c* den Punkt *l* geben, woraus man wieder links und rechts einen Theil des Zirkels im männlichen Kopf bis auf die Linie I. zieht, hernach auf der Linie *k*, welche durch die Augen läuft aus *m* weiter herab bis auf III., woran dann der Schluß aus II., d. i. aus dem Mittel der Oberlippe *n* gezogen wird. Und so bekommen wir das Oval gleich so, wie es zum Profil quadriert.

Es bleiben also genau berechnet nur die mittlern 3 Augenbreiten ganz: nemlich eine für jedes Auge und die mittelste für den Zwischenraum von einem Augenwinkel zum andern; $\frac{3}{4}$ Augenbreite aber nur für den übrigen Raum bis zur Grenze des Ovals im männlichen Kopf sowohl als im weiblichen. Die Nase *en face* mißt unten sammt den Läppchen ebenfalls eine Augenbreite; daher man gleich 2 Linien bei dem Augenwinkel parallel herabzieht. Falsch ist es aber, wie so viele lehren, daß der Mund auch nur eine Augenbreite habe. Nie habe ich dieses in einer Antike gefunden. Wenn ich daher aus dem Mittelpunkte *o* im männlichen Kopfe ein Fünftheil tiefer unter der Linie *l* 2 Linien in der Gestalt eines sehr spitzigen

Winkels an den beiden Punkten, die durch das Kreuzen der aus beiden Augenwinkeln herabgezogenen Parallellinien auf der Linie *d* sich bestimmen, bis *e* ziehe; so erhalte ich nicht nur ein angenehmes Verhältniß für den Mund, sondern auch selbst die Richtungen der Nasenflügel.

Auf der Linie III. kann ich durch einen kurzen Zirkelschlag im ersten Fünftheil die Form zum Kinn im weiblichen Kopfe bilden und überhaupt noch viele Merkmale durch die einander kreuzenden Linien auffinden, die immer mehr und mehr über Verhältnisse zu denken veranlassen.

Ein jeder Interessent versuche mit dem Zirkel die Linien und Punkte so lange bis er solche findet. Es ist alles einfacher, als man dem ersten Blick nach glaubt.

Es ist nun hier noch etwas über die Differenz der männlichen Façe von der weiblichen zu sagen übrig.

Die Horizontallinien werden ebenfalls, wie beim weiblichen Kopf, für die Façe aus dem Profile fortgezogen, welche, wie vorher in der männlichen Façe, Augen, Nase und Mund bestimmen. Aber es sind einige konsequente

Abweichungen zu bemerken. Der ganze obere Theil des Ovals wird wie beim männlichen konstruirt; allein der Ansatz zur Verbindung des gezogenen Halbzirkels von *m* aus auf der Linie *k* muß im weiblichen Kopf nur bis auf die Linie *d* gezogen werden, wodurch der Kinnbacken dem weiblichen Charakter homogen, um etwas schmaler und zarter ausfällt, wie es im Profil durch Tiefersetzung des Auges geschehen ist. Dafür wird aber der fernere Ansatz von I. nur bis III., und der Schluß am Kinn aus dem Mittel auf der Oberlippe unter der Nase anstatt beim Weib auf I. an der Grenze des Mundes gezogen.

Und endlich werden für die Mundbreite die beiden Linien, die bekanntlich einen spitzigen Winkel bilden, beim männlichen Kopf $\frac{1}{5}$ tiefer, wie schon bemerkt worden ist, auf der Linie *b* aus *o* an den Nasenflügeln vorbeigezogen.

Den Hals habe ich immer ziemlich rund gefunden; d. i. im Profil nicht stärker als *en face*; im Gegentheil *en face* besonders im männlichen Kopf breiter.

Ein denkender Schüler wird Veranlassung genug finden über Differenz und Verhältnisse weiter zu denken. Der Blick auf nebeneinander

gelegte Blätter wird den Unterschied zwischen dem männlichen und weiblichen Kopf sogleich erkennen.

Ich war nie so glücklich irgend etwas darüber zu sehen oder zu hören. Albrecht Dürer war der erste, bei dem ich etwas darüber fand; er fiel mir aber erst in die Hände, nachdem ich schon durch eignen innern Drang bewogen, selbst gedacht und versucht hatte, was man hier findet, und wovon im Albrecht Dürer nichts zu finden ist.

Sonderbar, daß derselbe das Ohrläppchen im weiblichen Kopf um ein Viertel der Nasenlänge höher gesetzt, aber den obersten Theil des Ohres nicht. Ich wüßte keinen andern Grund als das Ohr kleiner zu machen. Nie aber darf dasselbe dem Karakter des Edlern gemäß höher gesetzt werden, als die Nase. Nur am Thierkopfe stehen die Ohren hoch.

Es giebt viele Zeichenbücher und Lehrer, die für das Profil eine gerade Linie herunter zu ziehen lehren. Ich begreife nicht, wie man dieses thun kann: das Gesicht macht ein Oval, wie will man auf dieses eine gerade Linie bringen? Es kommen ganz natürlich auch die Gesichter darnach heraus. Seit langer Zeit sind

aber keine schlechten Blätter erschienen als die von Pflugfelder, und jene unter der Rubrik von David, herausgegeben von Grohmann (aus Paris). Wie würde David lachen!!

Es haben mir einige gebildete Reisende schmerzlich geklagt, wie äußerst unangenehm sie durch Verschreibung so mancher Zeichenbücher getäuscht worden sind.

So viel von den ersten Linien, die ich als Basis und Kanon für die einfache Zeichnung eines schönen oder sogenannten griechischen Kopfs und alle übrige Relationen und Abweichungen gründe. Es ist für mich hierbei immer sehr interessant gewesen, es ist sogar merkwürdig zu sehen, wie doch ein jeder Schüler, trotz den Punkten, die die mechanische Zeichnung des Kopfes bestimmen, allezeit etwas von seiner Individualität hinzugethan, daß stets ein anderes Gesicht hervorgegangen ist, *so wie zwei der ähnlichsten Menschen doch etwas Verschiednes haben*. Ein Beweis, daß die Norm den genialen Charakter nicht im geringsten beschränkt.

Wir wollen nun sogleich dem entgegengesetzt, das sogenannte häßliche Gesicht, und

dafür einen Mohrenkopf annehmen, den wir in der Relation als einen solchen ausgeben.

Zu diesem Ende habe ich das 6. Blatt gefertigt, worauf ich einen männlichen Negerkopf *) gebe, den ich durch dreifältige Abänderungen immer veredelter auf das griechische Profil durch meine Methode zurückführe, welches durch jedesmalige Höherstellung des Punktes auf der, 5 Nasenlängen weit, zwischen *c* und *d* herabgezogenen Linie geschieht. Ein auf der Linie *c* gestellter Punkt würde also das Extrem geben, d. h. die Bogenlinie, die ich für die Profilneigung im Jupiterkopf feststelle. Ich habe jedesmal die Regellinien dazu gezogen, um die Abweichungen sogleich in die Augen fallen zu machen. Wie kurz ist nicht die Nase am Negerkopf; wie dick und hervorstehend die Lippen und der Mund; um wie viel entfernter vom Kinn steht nicht das Ohr; so wie überhaupt die ganze Form dem Thierkopfe sich nähert.

Beim Neger fällt der Kopf mehr etwas rückwärts, da das sogenannte grofse Loch (*foramen*

*) Nach einem schönen Gipskopf. Peter Kampers Negerkopf ist sehr häßlich, wie der Kontur auf dem 5. Blatte zeigt und scheint fast übertrieben.

magnum), in welches der Stamm geht, weiter vorn steht. Indefs ist er doch ein Mensch wie wir, und jeder Mißbrauch muß dem humanen Gefühl wehe thun; und so könnte ich nicht sagen, daß mir der Gebrauch der Alten, Negerköpfe zu Lampen zu formen u. s. w., so wie man Schweinsköpfe dazu genommen hat, gefiele. *)

Ich habe, wie gesagt, nur drei Abänderungen des Punktes gemacht. Wie unendlich viele Nüancen können nicht noch zwischen diesen Punkten auf - und abwärts (in dem letzten Quadrate, welches die vierte Nasenlänge für das weibliche Profil, und die fünfte für das männliche Profil bildet) gemacht werden.

Versuche und Übungen dieser Art, bei welcher jede dieser Abänderungen und das Fortrücken dieses Punktes, eine andere Konsequenz bewirkt und ein anderes Resultat hervorbringt, haben ihren großen Vortheil und üben das feinere Gefühl des Auges außerordentlich, auf das so viel ankommt.

*) Wenn man mir sagt, daß auch Amorsköpfe angewendet worden sind, so ist dieses etwas anderes: denn hier ist die Allegorie für den Amor schmeichelnd; beim Negerkopf ist der Sinn aber herabwürdigend.

Auf dem 8. Blatte habe ich mehrere Köpfe in Beziehung auf den Stempel der Häßlichkeit aus Lavaters großem Werke aufgenommen, auf deren Profile man die aus gedrückten und schnell gewendeten Bogen vereinigten Linien anwenden kann, die als Gegensatz zu den sanfter und reiner fließenden für die schöneren Profile gelten mögen, und die man in der folgenden Analyse entwickelt und erklärt finden wird.

No. 1. 2. und 3. sind blödsinnige Personen; No. 4. ist ein verrückter Narr, der es durch sein erzliederliches Leben ward; No. 5. ein unglückliches dummes Vieh und No. 6. einer der kältesten und größesten Bösewichter, der alle Arten von Verbrechen begangen hat. Lavater beschreibt ihn genauer.

Jetzt wollen wir nun so viel als möglich das interessanteste Gesicht kennen lernen.

In der Kunst giebt es drei Hauptklassen von Charakteren: den des Erhabenen; den des Schönen, und den des Interessanten.

Das Erhabene erregt durch die Idee des Unendlichen Bewunderung, Ehrfurcht und erhebt unsern Geist über uns selbst.

Das Schöne erweckt durch seine Idealität hohe Liebe; und der Charakter des Interessanten ist das Reizende im weitesten Sinne des Wortes.

Das interessante Gesicht also — als ein Theil der ganzen Gestalt — besteht zwar ebenfalls in Abweichungen von der Regel des idealen Schönen, wie jeder andere Charakter, aber seine Schwingungen in der Form und seine Verhältnisse untereinander sind so eigen und glücklich, daß solches nun eben dadurch — durch den Ausdruck seiner inneren Bedeutsamkeit und Antheil von Reiz — für uns interessant und im Allgemeinen anziehender wird in der Wag- schale der gesamten Humanität, als der Charakter der bloß absoluten Schönheit, die von ihrer Höhe herab, als etwas mehr Göttliches, eine Verehrung — ich möchte sagen, einen größern Respekt bewirkt. *) Denn bei der Betrachtung der Schönheit wird im Übergewicht der Geist mehr beschäftigt, als es die übrigen Gefühle werden. Indefs bedarf es wohl kaum

*) Auch scheint mir noch ein anderer Grund, daß Schönheit für uns im Allgemeinen das Fesselnde nicht hat, noch in dem demüthigenden Gefühle zu liegen, für die Höhe eines solchen Wesens nichts Anziehendes zu besitzen.

einer Berührung, daß das eigentlich Interessante höher stehe, als das bloß Reizende, welches mehr den sinnlichen Gefühlen zuzusprechen geeignet ist.

Die Sprache selbst hat auch bei Bezeichnung für dergleichen Erscheinungen immer ihren eigenen und verschiedenen Ausdruck; und es wäre zu wünschen, daß der Ausdruck: *schön*, nicht so gemißbraucht, sondern mit mehr Besonnenheit angewendet würde. Denn das Absolut-schöne wird zu oft mit dem Reizenden, Graziösen und Angenehmen verwechselt.

Das geht nun freilich sehr natürlich zu: denn erstlich kann nicht eines jeden Menschen Sinn so kultivirt seyn, um alle Abstufungen genau zu empfinden; fürs zweite spricht jeder verschiedene Gegenstand jede Individualität, jedes menschliche Gemüth wieder verschieden an; und jeder bringt mit seinen Ansichten und Neigungen auch seine eigene Empfindungsweise mit. *Tot capita, tot sensus*: daher aller Streit, und wiederum alle Vereinigung. Das sehen wir am täglichen Heirathen. — Wie wohlthätig!

Auf dem 7. Blatte sehen wir zwischen der einen Tochter der Niobe und der Venus ein

Beispiel eines höchst interessanten Kopfes in der bekannten Tuccia. *)

Den größten Künstlern ist dieser Kopf für ihr tiefes Gefühl immer ein unnachahmlicher Zauber geblieben; und nur dem kultivirten, zartern Sinne der beharrlichen Betrachtung wird der schöne Genuß davon zu Theil. Unmöglich ist es aber, den ganzen Ausdruck, besonders in einem kleinen Kontur wieder zu geben. Die Gesichtszüge weichen ganz ab von denen der Niobe, der Venus und andrer Antiken. Auch ist er höchstwahrscheinlich ein Portrait. Er hat ganz den Ausdruck der Schuldlosigkeit und Bescheidenheit. Die Regel zeigt die kleinen Abweichungen an der Stirne gegen den Ansatz des Haarwuchses, wodurch sie so viel Gutmüthiges erhält; am Einbug unter der Nasenwurzel; an der zurückgezogenen Unterlippe und am *eigen* geschlossenen Munde u. s. w. Sie hat ein großes schönes Auge und das Oval des ganzen Kopfes ist äußerst zart gebildet, welches freilich der Abguß **) am besten zeigt.

*) Die Antike selbst — die ganze Figur — befindet sich in der Gallerie zu Dresden. Der Herr Hofrath Becker sagt in seinem Augusteo mehr davon.

**) In Dresden und in der Rostischen Kunsthandlung in Leipzig sind Abgüsse davon zu haben.

Auf demselben Blatt sieht man übrigens, wie genau bei der Niobe und der Venus die Profilinie sich anfügt. Derselbe Fall ist es noch bei sehr vielen Köpfen, wie man im Werke finden wird; ja dieser Distanzpunkt rückt sogleich, dem Geschlechtscharakter homogen, bald jener Linie näher, welche 5 Nasenlängen weit für den männlichen Kopf herabgezogen ist, wie es z. B. bei der Minerva und der Juno der Fall ist, deren erstere vorzüglich eine ernste und männliche Bildung hat; bald wiederum beim männlichen Kopfe derjenigen Linie näher, die für den weiblichen Kopf bestimmt ist, wie es der Fall beim Apollino ist.

Es giebt unter den Antiken noch viele Köpfe, die ich in die Klasse der interessanten nehmen würde, wie z. B. den herrlichen Kolossalkopf des Antinous, (der sich jetzt in Paris befindet,) und einen Merkur; (vom ersterem findet man einen Kontur auf dem 15. Blatte, von letzterm auf dem 16. Blatte;) einen Bacchuskopf, einige Musenköpfe u. s. w., von denen ich aber hier keine Abgüsse haben und überhaupt nichts weiter in dieses Werk aufnehmen kann.

Unter den Portraitköpfen im Werke wird man noch einige finden, die gewiß sehr inter-

essant sind. Die Auswahl bleibt billig jedem überlassen, und in der Wirklichkeit wird es nicht an Beispielen fehlen, die uns ein heller Blick sehr bald entdeckt.

Jetzt bleibt unsrer Betrachtung noch der Charakter und das Wesen der Karikatur übrig, die sich von allen übrigen auszeichnet. Ihre Verhältnisse und Abweichungen sind so gestellt und geschwungen, daß aller Karikaturen Haupt-eigenschaft — als Resultat der sonderbaren Mischung — das Lächerliche ist; oft würde man die Karikatur mit einiger Abänderung oder kleineren Zurückweisungen nach den Grenzen der Regel, dem interessanten oder schönen Gesichte näher bringen können, als es der Fall mit dem entschieden häßlichen ist.

Ein Mann von häßlicher Gestalt kann jedoch viel Würde besitzen und selbst eine hohe Achtung einflößen.

Bei der Karikatur ist es ganz anders: man wird sich selten des Lachens enthalten können. Ein feines Auge findet selbst in der wirklichen Welt Beispiele. Ein kleiner, reicher, dummstolzer, bucklichter Kerl wird zur völligen Karikatur, wenn er mit einem großen Bonaparten-Huth, einem Frack nach preussischem Militair-

schnitt, besonders von hintenher — nehmlich mit auseinander gesetzten Rockschölsen — und mit grossen Stiefeln und Spornen Truthahnmässig einherschreitet. Welcher ernsthafte Mann kann sich da noch des Lächelns enthalten. Dem Einen hilft also seine sich selbst getreue Narrheit zur Karikatur; bei dem Andern liegt es schon in Form und Gestalt allein.

Die Karikatur anlangend, mag man sich, wenn man Lust hat, besonders in Hogarth, welchen der unsterbliche Lichtenberg so vortrefflich kommentirt hat, und in den Rambergischen Blättern *) umsehen, um den Karakter derselben genauer kennen zu lernen.

Bekanntlich war auch zuweilen die Schöpfung von Karikaturen dem grossen Leonardo da Vinci eine interessante Beschäftigung.

Das Wesen der Karikatur liegt besonders in der Übertreibung, wie uns die Schattengestalten selbst des schönsten Kopfes, auf der Wand, so bald man das Licht mit der vortretenden Person und der Fläche in einem stumpfen Winkel hält, so dafs die Nase lang, der Mund schna-

*) So unterhalten z. B. die Vorstellungen in den beiden Kriegskalendern (in Göschens Verlag) sehr interessant; vorzüglich die militairischen.

belähnlich, das Kinn unmäfsig hervorstehend u. s. w. sich zeigen, anschaulich machen.

Der Charakter der komischen Karikatur, die nicht blofs Verzerrung ist und seyn darf, muß eigentlich immer mit Handlung verbunden seyn, und ein gewisser Übergang des Natürlichen in Karikatur ist ohne Zweifel zur Vollendung des Komischen, wie wir auf guten Theatern sehen, überhaupt nothwendig, wodurch es sogar etwas Ideales erhält, nur in umgekehrten Verhältnissen im Gegensatz zum Idealen des Schönen in der bildenden Kunst.

Hier auf dem 17. Blatte nur einige Beispiele, meistens aus Hogarth.

Eine der lächerlichsten Ideen ist für mich immer der unsterbliche Autor zu Gellerts Fabeln von Meil gewesen, den ich hier No. 1. im Kontur gebe.

Durch und durch inspirirt, die Augen aus dem Kopfe getrieben, sitzt er hier gleich einem Besessenen, einen Truthahnkiel im Munde, umgeben von großen Folianten und einer Tintenflasche, groß genug, um eine Ewigkeit zu erschreiben. Krampfhaft greift er mit allen zehn Fingern dergestalt in ein Werk, daß man es ihm ansieht, wie leid es ihm thut, nicht

zwanzig Finger zu haben. Auf seine Stirne hat die Weisheit schon tiefe Furchen gegraben, und hinter ihm steht schon das Repositorium bereit, dereinst den Ruhm seiner Unsterblichkeit zu fassen.

No. 2. ist einer der Chorsänger aus den Hogarthischen Darstellungen. Die ganze Gruppe ist sehr interessant.

No. 3. ist der Prediger aus eben diesen Darstellungen.

No. 4. ist ein Kunstkenner neben dem Bilderhändler.

No. 5. stellt den Küster in Hogarths Kirche dar, wie er nach der jungen hübschen eingeschlafenen Nachbarin schielt.

No. 6. ist ein Bafsgeiger.

No. 7. ist die Darstellung eines Pastetenbeckerjüngens, der über einen lustigen Schwang seine Freude hat, indess er von einem schlaunen Dieb um ein Pastetchen gebracht wird.

No. 8. und 9. erklären sich von selbst.

Aber eine der vortrefflichsten, charakteristischen Darstellung ohne alle Karikatur ist der Hogarthische Verbrecher an den Schranken der Justiz vor seinem ehemahligen Freunde. Die Gestalt und der Ausdruck des Verbrechers ergrei-

fen außerordentlich und beschäftigen den Geist des Beschauers mit dem größten Interesse. Die ganze Geschichte ist durch mehrere Darstellungen durchgeführt und von Lichtenberg treffend kommentirt.

Ich habe mich absichtlich etwas lange bei der Karikatur aufgehalten, da man täglich eine Anzahl Vorstellungen hängen sieht ohne allen Gehalt. Ein jeder Stümper macht eine Verzerrung und hält sie für Karikatur.

Es folgen nun auf dem 9. Blatt No. 1. und 2. die Köpfe einer Venus und No. 3. der Tuccia, *en face*, und dann auf den nächsten Blättern noch mehrere Antiken.

Ganz etwas anderes ist es freilich die Statue selbst zu sehen, als eine Zeichnung, so rein man immer den Umriss giebt.

Aber ich habe auch noch nirgends ein glückliches Gemälde davon gesehen, geschweige in einem Zeichenbuch auch nur eine erträgliche Vorstellung. Dieses geht sehr natürlich zu: man muß lange unter den Antiken gelebt und den zartesten Sinn dahin mitgebracht haben, um ihre

hohe Simplicität, stille Gröfse und das Beseelte zu empfinden.

Sie sprechen, diese unsterblichen Werke, nicht jeden sogleich an. — Diese wunderschöne Gestalt der Venus, ohne alle Farbe, wirkt, von einem sanften von oben herabfallenden Lichte umflossen, blofs durch die Harmonie der schönsten weiblichen Formen und giebt dem geläuterten Sinn einen unbeschreiblichen Genufs. Ein blofser Umrifs kann also diese Illusion unmöglich bewirken, wenn wir schon bei der Beleuchtung, je nachdem sie gut oder schlecht ist, einen grofsen Unterschied wahrnehmen. Man mufs sich von allem diesen selbst überzeugen. Und dieses ist der Fall, um es hier ein Mal für alle Mal zu bemerken, wie sich von selbst versteht, bei allen Antiken.

Wie viel verlieren die meisten Antiken in Paris und Dresden durch den Mangel an guter Beleuchtung!

Überhaupt ist bei der Beurtheilung der alten Kunst Fernow's trefflicher Rath: dafs alles Urtheil über Werke der alten Kunst zunächst vom Inhalt, vom Gedanken und Geist derselben ausgehen müsse, wohl zu beherzigen.

Wir wollen nun gleich hier zu Anfang für

die ganze Folge unsere Betrachtungen über einzelne Theile des Kopfes in Beziehung auf Schönheit anstellen, um einen desto richtigern Blick über das Ganze zu erhalten; und zwar dieses alles unter der Leitung unsers trefflichen Winkelmanns.

„Die Kenntniss des Einzelnen in der Schönheit muß sich vorzüglich mit den äußersten Theilen beschäftigen, nicht allein darum, weil in denselben Leben, Bewegung, Ausdruck und Handlung besteht, sondern weil ihre Form die schwerste ist, und den Unterschied des Schönen vom Häßlichen und der neuen Arbeit von der alten bestimmt: Kopf, Hände und Füße *) sind im Zeichnen das Erste, und müssen daher auch der Gegenstand des gesammten Unterrichts seyn.

In der Bildung des Gesichts ist das sogenannte griechische Profil die vorzüglichste Eigenschaft einer hohen Schönheit; dieses Profil ist eine fast gerade oder sanft gesenkte Linie, welche die Stirne mit der Nase an jugendlichen, besonders weiblichen Köpfen beschreibt.

Die Natur bildet dasselbe weniger unter einem

*) Einige schöne Hände und Füße in Gipsausgüssen und in der Natur thun mehr Dienste, als ein Dutzend Blätter mit gestochenen.

rauhem, als sanften Himmel; aber wo es sich findet, pflegt die Form des Gesichts schön zu seyn; denn durch das Gerade und Völlige wird die Gröfsheit gebildet, und durch sanft gesenkte Formen das Zärtliche. Dafs in diesem Profile eine Ursache der Schönheit liege, beweist das Gegenteil: denn je stärker der Einbug der Nase ist, desto mehr weicht jenes ab von der schönen Form; und wenn sich an einem Gesichte, welches man von der Seite sieht, ein schlechtes Profil zeigt, so kann man sich die Mühe ersparen noch etwas Schönes in der Face zu finden.“

Dafs das sanft geschwungene oder griechische Profil das schönere sei, ist nicht blofs Einbildung des Künstlers — wie ich wohl einige Male von gewissen — Personen diese Anmerkung gehört habe — dieses wird ein jeder, dessen Sinn nicht verschoben ist, fühlen, und es bedarf nichts anders als eine aufmerksame Vergleichung, um diese Wahrheit ins Klare zu bringen.

Ich gebe in dieser Hinsicht noch folgende Analyse:

Es giebt überhaupt zwei Grundlinien, (ohne deren Anwendung wir auch keinen sichtbaren Gegenstand beschreiben können,) nemlich die

gerade und die krumme, oder vielmehr Bogenlinie. In einer völlig geraden Linie aber — welche gar nicht in der Natur existirt — habe ich keinen andern Begriff, als den der fortlaufenden Gleichförmigkeit; und zwar auf dem kürzesten Weg von einem Punkt zum andern, aber noch keinen von Biegsamkeit und Mannigfaltigkeit u. s. w., sie ist mehr das Symbol des Starren und Steifen, *) an diese kann ich folglich auch keine Idee von Leben und Bewegung knüpfen. Die gerade Linie ist bloß Mittel für Messungen und Berechnungen der Astronomie, und in der Architektur für Zusammenfügungen; in der letzteren giebt sie die Idee von Festigkeit und Dauer.

Die Bogenlinie hingegen — und zwar ein Stück aus der reinen Kreislinie — erweckt sogleich die Idee von Biegsamkeit, Mannigfaltigkeit und Elasticität; und wir gehen mit dieser ins ganze Leben über, indem wir sie durch wechselnde Anreihung zur Wellenlinie machen. So lange die Wellenlinie indess durchaus nur von gleicher Stärke ist, so fehlt ihr noch die

*) Daher wir auch den unbehülflichen Menschen steif nennen.

Idee von Gefühl und Ausdruck; sie ist so mehr dem Tischgebet des Bauerngesindes, dem Abschlagen einer Sonate auf dem Klavier ohne alles Gefühl u. s. w. ähnlich; aber sie erhält sogleich beides durch Abwechselung von sanft übergehender Stärke und Schwäche: durch Druck und Nachlassen, und wird zur schönen Deklamation und dem Auge wohlgefälliger. (Man sehe das 6. Blatt *b c.*) Ihre Nüancen gehen in das Unendliche, wie die Umrisse des menschlichen Profils und aller Formen der Welt.

Wir haben nun noch eine Linie zu erklären, nemlich die Linie des sogenannten gedrückten Bogens (*f*); das Beiwort: *gedrückt*, führt uns sogleich von selbst auf den richtigen Begriff, daß dieser dem Drucke nicht so rein und stark widerstreben kann, als der Bogen in der reinen Kreislinie (*e*), auf welchen derselbe nach allen Punkten hinwirkt. Auf einer Linie, aus lauter gedrückten Bogen zusammengereiht (*d*), gleitet der Blick bei weitem nicht so angenehm und ruhig auf und ab, wie auf jener sanfter und reiner fließenden Wellenlinie; sie erregt vielmehr die Vorstellungen von Druck und Ohnmacht zu widerstreben; indess man bei jenen durchaus an dergleichen Nebenvorstellungen nicht

erinnert wird, und sich vielmehr dem Gefühl einer ungehinderten Entwicklung und Ausbildung hingeben kann.

Und gewiss wird auf dieselbe Weise die gefühlvolle Seele beim Anblick verschiedener und diesen Linien ähnlichgeformter Menschengestalten bewegt werden: was im Allgemeinen der Ausdruck der Physiognomie einem Jeden sagt; eben so spricht die ganze Gestalt auch ohne das Gesicht den wahren Künstler, so wie überhaupt den Menschen von zartem Sinne an.

Man vergleiche nun wiederholt Kopf mit Kopf, Gestalt mit Gestalt, und man wird bald von selbst auf die Anwendung kommen, die ich von den sanfter fließenden (*b c*) auf die griechische und schöne; und von jenen (*d d d*) ausgedrückten Bogen, auf die sogenannte hässliche und karikirte Form gemacht habe.

Nach dieser Erklärung über das Profil bedarf es keiner besonderen über das *en face*; denn daß große Backenknochen, die bekanntlich den Russen, Kalmücken u. s. w. eigen sind, breite dicke Nasenkuppen, eine kurze tiefeingesenkte Nase, ein großes Maul u. s. w. nicht schön seien, versteht sich von selbst. —

Ich gehe nun mit Winkelmann zurück zur Venus.

Venus steht, wie der unsterbliche Mann in seiner Geschichte der Kunst schreibt, Venus steht unter den Göttinnen billig oben an, als die Göttin der Schönheit, und weil nur diese allein nebst den Grazien und den Göttinnen der Jahreszeiten, oder den Horen, unbekleidet ist; auch deswegen, weil sie sich häufiger als andere Göttinnen, und in verschiedenem Alter vorgestellt findet. Die Mediceische Venus zu Florenz *) ist einer Rose gleich, die nach einer schönen Morgenröthe beim Aufgang der Sonne, aufbricht, und in ein Alter tritt, in welchem sich die Gefäße zu erweitern und der Busen sich auszubreiten anfängt. Bei dem Stande derselben stelle ich mir diejenige Lais vor, die Apelles im Lieben unterrichtete, und ich bilde mir ein, dieselbe so zu sehen, wie sie sich das erste Mal vor den Augen dieses Künstlers entkleidete.

Venus hat in den sanft geöffneten Augen das Schmachkende und das Liebäugelnde, welches die Griechen *υγρον* nennen, gebildet. Dieser

*) Jetzt auch in Paris.

Blick ist jedoch entfernt von den frechen Zügen, durch welche einige neuere Bildhauer ihre Venus haben kenntlich machen wollen: denn die Liebe ist von den alten Künstlern eben so wie von ihren vernünftigen Weltweisen als der Beysitzer der Weisheit, wie sich Euripides ausdrückt, angesehen worden.

Noch ist hier zu bemerken, daß, wenn vorher gesagt worden, daß sich Venus und die Horen allein unbekleidet fänden, damit nicht zugleich gesagt sei, daß diese Göttinnen stets unbekleidet vorgestellt werden; denn wir wissen das Gegentheil von der Venus des Praxiteles zu Gnidus. Auch in England befindet sich eine schöne Statüe bekleidet, welche ehemals im Palaste Spada stand, u. a. m.

An idealischen Köpfen liegen die Augen allezeit tiefer als insgemein in der Natur, wodurch der Knochen der Augenbraunen erhabener wird. Tiefliegende Augen sind zwar keine Eigenschaften der Schönheit, aber an großen Figuren würde das Auge aus der Entfernung, da der Apfel mehrentheils glatt ist, ohne Vertiefung wenig Wirkung und Ausdruck gehabt haben.

Die Kunst ging also hier von der Natur ab, und brachte durch die Tiefe und die Erhoben-

heit (des Augenknochens) mehr Licht und Schatten hervor, wodurch das Auge, welches ausserdem ohne Bedeutung und gleichsam erstorben gewesen wäre, lebhafter und wirksamer gemacht wurde.

Aus dieser Form machte nachher die Kunst eine fast allgemeine Regel auch an kleinen Figuren: denn man siehet an den Köpfen auf Münzen die Augen eben so tief liegen.

Auf Münzen fing man auch zuerst an, das Licht, wie es die Künstler nennen, durch einen erhobenen Punkt auf der Pupille des Auges anzudeuten; und dieses bereits vor des Phidias Zeiten, wie man auf Münzen des Gero und Hiero, der Könige von Syrakus sieht. Aus obigem Grunde und in eben der Absicht scheint man eingesetzte Augen gemacht zu haben, welches bereits in den Zeiten bei den ägyptischen Bildhauern üblich war.

So war allgemein die Schönheit der Augen bestimmt, fährt W. fort, und ohne von dieser Form abzugehen, wurden dieselben dennoch an den Köpfen der Gottheiten verschieden gebildet, so dafs das Auge selbst ein Kennzeichen von ihnen ist. Jupiter, Apollo und Juno haben den Schnitt derselben grofs und rundlich gewölbt,

und enger als gewöhnlich in der Länge, um den Bogen derselben desto erhabner zu halten. Pallas hat ebenfalls große Augen, aber die Augenlieder sind gesenkt, um ihr einen jungfräulichen züchtigen Blick zu geben. Venus hingegen hat die Augen kleiner, und das untere Augenlid, welches in die Höhe gezogen ist, bildet das Liebreizende und Schmachtende. Ein solches Auge unterscheidet die himmlische Venus von der Juno; und jene, weil sie ein Diadem hat, wie es diese trägt, ist daher von denen, die diese Betrachtung nicht gemacht haben, für eine Juno gehalten worden.

Viele neuere Künstler scheinen hier die alten übertreffen zu wollen, und haben das, was Homer *βοωπις* *) nennt, in den vorliegenden Augäpfeln, die aus ihrer Einfassung hervorquellen, zu bilden gemeint. Solche Augen hat der neue Kopf der irrig vermeinten Cleopatra in der Villa Medici, wie die Augen an gehängten Menschen

*) Winkelmann findet in dem Worte bloß eine Vergrößerung, und nennt die Augen der Homerischen Juno nicht Ochsenaugen, sondern bloß große Augen: denn daß große Augen schöner sind als kleine, ist eine ganz überflüssige Bemerkung. In der plastischen Kunst kommt alles auf die Form an.

seyn würden; und eben diese Augen scheint ein Bildhauer gegenwärtiger Zeit zu Rom an der Statüe einer heiligen Jungfrau in der Kirche zu St. Carlo al Corso zu seinem Modelle gewählt zu haben.

Den Alten ist in Bemerkung der Schönheit nichts unentdeckt geblieben, bis auf den Zug und Schwung der Augenlieder, wie alte Poeten und Gelehrte durch ihre Beschreibungen und Vergleichen bewiesen. Einer dieser alten Erklärer vergleicht sogar den Schwung mit den jungen Schlingen der Weinreben. Diese in ihrer Mäße gedeutete Vergleichung könnte Statt finden, (meint W.) wenn man den gezogenen Schwung des Randes schöner Augenlieder betrachtet, welcher sich hier an den vorzüglichsten idealischen Köpfen, z. B. des Apollo, an denen der Niobe, und besonders an der Venus deutlich zeigt; ferner an den kolossalischen Köpfen, wie an der Juno Ludovisi, ist dieser Schwung noch deutlicher und empfindlicher angegeben.

Man sieht aus allem diesem, wie lieblich das sanfte Spiel schöner, schuldloser Augen die Seele des Schauers bewegen, und die Phantasie erfüllen kann; und warum sollte ich nicht die

Schwingung eines schöngesformten Mundes mit dem Bogen Amors vergleichen können? Man wird mir daher verzeihen, wenn ich hier zu Anfang über die Augen allein etwas weitläufig werde; aber ich habe immer vortheilhaft gefunden, wenn man gleich auf einmal durch tiefer dringende Betrachtungen und Beharrlichkeit sich für einen Gegenstand erwärmt, wodurch das Gefühl so sehr gesteigert und geschärft wird. Und nur das Resultat eines solchen Studiums wird wahres unverlierbares Eigenthum: dieß weiß ich aus Erfahrung. Und hier sitzt gewöhnlich der Knoten, daß es so viel oberflächliche Köpfe in Ansehung gründlicher Kenntnisse überhaupt, unter den Reichen und Vornehmen giebt. Ein ernsthaftes Studiren mit Ausdauer verbunden und Anstrengung ist selten ihre starke Seite. Ja, wenn die Weisheit zu kaufen wäre! dann würde Mancher an der Weisheit sterben. Doch zurück zu den Augen.

Die Schönheit der Augen wird durch die Augenbraunen erhoben und gleichsam gekrönt, die desto schöner sind, in je dünnern Faden von Härchen dieselben gezogen erscheinen, welches in der plastischen Kunst an den schönsten Köpfen die schneidende Schärfe des Knochens

über den Augen andeutet. Und das ist, was Lucian an den Köpfen des Praxiteles besonders schön fand. Da Vinci hat dieses auch mit großer Zartheit beobachtet, wie viele seiner Gemälde zeigen; und es ist gewiss, daß solche Augenbraunen dem weiblichen Kopfe einen zarten Ausdruck geben. *) Zusammengewachsene Augenbraunen bewirken dieses nicht, und es ist ein Irrthum, wenn man glauben machen will, daß dergleichen von den alten Kennern der Schönheit für schön gehalten worden. Findet man hier und da dergleichen, so ist an Portraithäupten der Ähnlichkeit wegen. Augenbraunen, die sich zusammen ziehen, sagt eine griechische Sinnschrift, sind ein Zeichen des Stolzes und der Bitterkeit.

In der Überzeugung, daß Manchem an einer genauen Kenntniß und bestimmten Zeichnung des Auges sehr gelegen und gegenwärtige Mittheilung willkommen seyn wird; schalte ich hier noch etwas aus Sömmerings vortrefflichem Werke über Aug' und Ohr ein. Wir lernen durch ihn, den großen Anatomen, zugleich den Unterschied

*) Der Bogen der weiblichen Augenbraunen ist mehr zirkelförmig, und der der männlichen mehr gerade.

und die Eigenschaften des männlichen und weiblichen Auges genauer kennen. Es ist dieses um so weniger überflüssig, da viele Künstler - und Zeichenbücher unwissend und falsch genug, z. B. die Pupille im Profil - Auge vorn auf die Erhöhung, wie auf einen undurchsichtigen Körper setzen, wie das Zeichenbuch, angeblich von Professor Seidel in Paris, und viele andere beweisen.

Die dem Sömmeringischen Werke beigelegten Abbildungen von Augen und Augäpfeln sind gewiss mit der größten Treue nach der Natur verfertigt und für den Künstler äußerst belehrend. Und es ist durchaus nöthig einen richtigen Begriff davon zu haben, da das Auge ein so wichtiger Theil im Kopfe ist, um es dann in der Kunst mit Leichtigkeit und Genialität behandeln zu können.

Ein ausgezeichnet männliches Auge, sagt S., unterscheidet sich von einem ausgezeichnet weiblichen, nicht nur durch eine, absolut genommen, ansehnlichere Grösse seines Apfels, und vorzüglichere Stärke der übrigen ihm angehörigen Theile, sondern auch selbst im Äusseren durch manche verschiedene Verhältnisse in der Form seiner Theile.

Dafs diese Unterschiede schon den alten griechischen Künstlern bekannt, und bei Fertigung ihrer schönsten Statüen beobachtet waren, lehrt unter andern auffallend die Vergleichung der Augen des Apollo Pythius mit den Augen der mediceischen Venus.

Selbst der Urstoff der Haut, woraus die Augenlieder bestehen, ist nach dem Geschlechte verschieden: beim männlichen nemlich gröber, lockerer, poröser, runzlichter, blutreicher, deshalb röther, wärmer und gewissermafsen trockner; beim weiblichen hingegen feiner, zäher, dichtfaseriger, glätter, weniger blutreich, und deshalb blässer, kühler und gewissermafsen feuchter.

Doch ist diese Verschiedenheit der Haut des ganzen Körpers gemein, nicht der Haut der Augenlieder besonders eigen.

Im Ganzen hat das Äufsere des Auges bei Männern etwas rundes, dickliches, kräftiges; bei Weibern etwas längliches, flaches, zartes, dünnes, sanftes.

Der Hauptwulst der Augenbraunen ist bei Männern dicker, vorspringender, eckiger, und der Haarstreifen selbst breiter, dichter, langhaariger, straubiger, wilder; bei Weibern ist

der Hauptwulst flacher und durchaus rundlicher, der Haarstreifen schmaler, dünner, kurzhaari-ger, und weniger abstehend, oder sich der Haut gleichsam anschmiegender.

Die Ränder der Augenlieder sind bei Männern einfacher bogenförmig, bei Weibern dagegen gewundener oder einem liegenden langen *f* ähnlicher.

Die Augenwimpern scheinen bei Männern stärker und einzeln dicker.

Der Mund ist nebst den Augen der schönste Theil des Gesichts, von dem besonders ein angenehmer oder unangenehmer Eindruck abhängt. Die Form des Mundes ist schneller zu beurtheilen, als die des Auges. Ein jeder weiß, daß die Unterlippe völliger seyn muß, als die Oberlippe; dafür ist sie kürzer der Breite nach. Beim Manne ist der Mund verhältnißmäfsig etwas gröfser, prononcirt, markirt, und die Lippen weniger sanft angezogen.

Die unter der Unterlippe gesenktere Tiefe giebt dem Kinne eine völligere Rundung. Die Oberlippe muß in der Regel über die Unterlippe hervorstehen; dieses geschieht in Folge des ganzen Ovals, und giebt zugleich dem weiblichen Kopfe eine Idee von zarter Eingezogenheit.

An einer schönen Pallas liegt die Unterlippe kaum merkbar hervor, zu mehrerem Ausdruck der Ernsthaftigkeit. An Figuren des ältesten Stils pflegen die Lippen geschlossen zu seyn. Nicht völlig geschlossen sind dieselben an allen göttlichen, so wohl weiblichen, als männlichen Figuren, aus den folgenden Zeiten der Kunst und besonders an der Venus, um das Schmachtende der Sehnsucht und der Liebe in ihr auszudrücken. Dasselbe gilt auch von den heroischen Figuren.

Die Köpfe der Kaiser aber, als Portraits, haben ohne Ausnahme geschlossene Lippen.

Der Rand der Lippen an Figuren des ältern Stils ist an einigen mit einer eingeschnittenen Linie bezeichnet; an andern aber ist dieser Rand unmerklich erhoben, welches wahrscheinlich deshalb geschehen ist, damit der Zug und die Form des Mundes aus der Ferne deutlicher gesehen werden könne.

Sehr wenige Figuren, die im Lachen vorgestellt worden sind — wie einige Satyrs und Faunen — haben die Zähne sichtbar, und unter den Figuren der Gottheiten ist Winkelmann nur eine Statue des Apollo (des ältern Stils) bekannt worden.

Wir wollen nun sogleich unsere Betrachtung über die Stirne anstellen.

Eine der vornehmsten Eigenschaften einer schön gebildeten Stirne ist diese, daß sie kurz sei; denn in der Blüthe der Jahre ist dieselbe gewöhnlich kurz, ehe die Haare ausgehen und dieselbe entblößen, und so hat die Natur selbst dem Alter der Schönheit diese Eigenschaft verliehen, welche ohne Nachtheil der schönen Form nicht fehlen darf. *)

Um sich hiervon zu überzeugen, darf man nur an Personen, die eine niedrige Stirne haben, die vordern Haare mit einem Finger bedecken, und sich die Stirne um so viel höher vorstellen, so wird sogleich der Übelklang der Proportion merklich werden. Aus eben dem Grunde haben die Cirkassierinnen die abgestutzten Haare heruntergekämmt. Heut zu Tage bedecken aber die schmach tenden und lauschenden Modedamen nicht nur die ganze Stirne, sondern auch Augen, Nase und Wangen.

*) Ich kenne von dem so vortrefflichen Vandyk eine heilige Cäcilie, die ein Muster von Ungeschmack ist: ein ganz gemeiner Kopf jämmerlich frisirt und gekleidet. Wahrscheinlich hat er einer Dame ein Kompliment machen wollen.

Der Haarwuchs an der Stirne muß nächst-
dem zur Vollendung der Schönheit, und um
dem Gesichte die eyförmige (ovale) Gestalt zu
geben, rundlich bis über die Schläfe gehen, wie
sich dieses an allen schönen Personen findet.
Diese Form der Stirn ist allen idealischen und
andern jugendlichen Köpfen der alten Kunst
eigen, und man findet an keinem tiefe, unbe-
wachsene Winkel.

Je niedriger die Stirne ist, desto kürzer sind
die Haare, und was besonders von dem Haar-
wuchs des Herkules zu bemerken ist, habe ich
bereits im ersten und zweiten Theile dieses
Werkes gesagt.

Bei der Geliebten des Herkules, Jole, deren
Haare, so wie beim Herkules sehr oft, ebenfalls
mit einer Löwenhaut bedeckt sind, und von
Unkundigen nicht selten mit dem jungen Her-
kules selbst verwechselt werden, liegen die Haare
lockenweis auf der Stirne, woran sie eben als
Jole zu erkennen ist. Ich merke dergleichen
Dinge in diesem Buche um deswillen beson-
ders an, um überhaupt aufmerksam zu machen,
daß man nie voreilig in Urtheilen und Meinun-
gen seyn müsse; man läuft so leicht Gefahr
in Gallerien und Kabinetten sich lächerlich zu

machen, oder doch wenigstens starke Blößen zu geben.

An die Betrachtung der Stirne wollen wir nun sogleich die des Kinns anschließen, wie das Kinn das ganze Oval schließt.

Das Kinn wurde von den griechischen Künstlern in Bildung hoher Schönheit nicht durch ein Grübchen unterbrochen: denn die Schönheit des Kinns besteht in der rundlichen Völligkeit seiner gewölbten Form, und da das Grübchen *) nur einzeln in der Natur und gleichsam etwas Zufälliges ist, so wurde es von jenen Künstlern nicht als eine Eigenschaft der hohen und reinen Schönheit geachtet. Es findet sich daher kein Grübchen weder an der Niobe und ihren Töchtern, noch an der Albanischen Pallas, noch an der Ceres, noch an der Proserpina, welche Bilder der höchsten weiblichen Schönheit sind; von den schönsten männlichen Statuen hat weder Apollo, noch Meleager im Belvedere, noch Bacchus in der Villa Medicis, so wenig als was sonst von schönen idealischen Figuren übrig ist,

*) Im Griechischen *Νυμφη* (Nymphi). In seiner ersten Bedeutung heißt *Nympha* oder *Nymphe* jedes junge, erwachsene Frauenzimmer; und dann kommen die andern Bedeutungen.

ein Grübchen; nur der Kopf eines Apollo in Erz, und die Venus von Florenz haben dieses Grübchen, als einen besondern Liebreiz, nicht aber als etwas zur schönen Form gehöriges. Wenn Varro dieses Grübchen einen Eindruck des Fingers der Liebe nennt, so wird dadurch der Ausdruck des ganzen Charakters dem des Sinnlichen etwas näher gerückt: denn was unter die Reize gerechnet wird, gehört mehr dem Sinnlichen als dem Geistigen an.

Kein Theil des Kopfes ist von den Alten mit mehr Aufmerksamkeit behandelt worden, als das Ohr, und die Schönheit der Ausarbeitung ist hier eines von den untrüglichen Kennzeichen, das Alte von dem Zusatze und von der Ergänzung zu unterscheiden. Ja, man kann im Zweifel bei geschnittenen Steinen die Arbeit so gut als gewiß für neu halten, sobald man das Ohr nicht mit aller Sorgfalt ausgearbeitet, sondern nur wie angelegt findet. Besonders sind die alten Künstler bei Portraits sehr treu gewesen. Die Ohren an Heroen, am Herkules und an Faustkämpfern (Pankraziasten) haben eine ganz eigne Bildung; sie sind wie platt geschlagen, enger und überhaupt kleiner. Winkelmann beschreibt sie weitläufiger.

Die Stelle für das Ohr im Allgemeinen ist, wie schon Anfangs auf den ersten Blättern gezeigt worden, allezeit zwischen den beiden Horizontallinien, welche die Nase begrenzen. Setzt man das Ohr höher, so rückt das Ganze sogleich von dem Edlern sich entfernend, dem Thierkarakter näher, indem bei allen Thieren das Ohr sehr hoch steht. Aber nicht selten findet man bei den Antiken das Ohr etwas tiefer als gewöhnlich.

Ein ausgezeichnet männliches Ohr, sagt Sömmering, hat gewöhnlich im vollkommensten Zustande, sowohl ein rundlicheres als ein durchaus stärkeres, massiveres Ansehen, als ein weibliches. (Also alles dem Ganzen homogen, wie überall in der Natur.)

Nicht weniger als die Ohren waren die Haare ein Gegenstand der Kunst der alten Bildhauerei. Und sie sind ebenfalls ein Kennzeichen, das Alte von dem Neuen zu unterscheiden. Indefs scheint die Eigenschaft des Steins nicht selten die Behandlung der Haare bestimmt zu haben, so daß dieselben in sehr hartem Stein wie kurz abgeschnitten und fein gekämmt erscheinen, indem gewisse Arten Stein für die

Ausarbeitung eines freihängenden und krausen Haares zu spröde sind.

In Marmor hingegen und zwar an männlichen Figuren von guter Zeit der Kunst sind die Haare lockigt gehalten, ausgenommen, wo man in Abbildung von Personen, die kurze oder gerade Haare hatten, dem Charakter treu bleiben mußte.

An weiblichen Köpfen aber, besonders von jungfräulichem Alter, an denen das lange Haar hinaufgestrichen und am Hinterhaupte zusammen gewunden, folglich ohne Locken ist, sieht man dasselbe in Schlangenlinien mit bedeutenden Vertiefungen gezogen, um ihnen Mannigfaltigkeit und Licht und Schatten zu geben; und so ist das Haar aller Amazonen gearbeitet, die unsern Künstlern ein Muster an Statuen geheiligter Jungfrauen seyn könnten. Das nemliche gilt von der Behandlung der Haare an den Köpfen der Niobe.

Die Haare der Satyrs und der Faunen sind straubigt und krümmen sich wenig an ihren Spitzen: man wollte an ihnen Ziegenhaare vorstellen, so wie man den alten Satyrs oder einigen Figuren der Pane Ziegenfüße gegeben hat.

Haare, die auf beide Achseln herunter hän-

gen, sind dem Apollo und dem Bacchus eigen, und unter allen Gottheiten nur diesen beiden. *)

Lange Haare trugen Kinder bis zu den Jahren der Jünglingschaft. Die Jünglinge aber pflegten die Haare kürzer geschnitten zu tragen, besonders hinterwärts.

Die Farbe anlangend, so ist die blonde immer für die schönste gehalten worden. Auch sind nicht nur den schönsten Göttern, sondern auch den Heroen und selbst dem Alexander, blonde Haare gegeben worden. Homer spricht ebenfalls nie vom schwarzen Haare.

Hiermit wäre denn das Wichtigste vom Kopfe gesagt, welches man bei Beurtheilungen benutzen und anwenden kann.

Ob nun gleich der Mensch zwar ganz Symmetrie (in der erstern Bedeutung) ist, so findet sich doch bei genauer Betrachtung, daß nicht ein Auge ganz wie das andere geformt, der Mund nicht gerade auf der einen Seite, wie auf der andern; mit einem Worte keine Seite

*) Auch habe ich einen Genius mit dergleichen herabhängenden Haaren in Paris gesehen, (in einem Alter des Apollino.) Arme, Schenkel und Beine fehlen. Es ist ein schönes griechisches Kunstwerk, unter dem Namen des Vatikanischen bekannt.

so ganz wie die andere ist. Welche bewundernswürdige Mannigfaltigkeit! Die Griechen haben sehr darauf geachtet, und im Streben nach geschmackvoller Anordnung waren sie unerschöpflich genialisch. An dem Venuskopf findet sich auch z. B. die Theilung der Haare über der Stirne nicht ganz in der Mitte.

Ich gehe nun zu den folgenden Köpfen über.

Auf dem 10. Blatte sehen wir einen der lieblichsten Köpfe der ältern Kunst, den Apollo Citharedes, *) im Profil und *en face*; und einen Medusenkopf. Dieser letztere ist durch eine große Anzahl Kopien in Edelsteinen für Ringe, in Pasten (Glasabgüssen) und Kupferstichen bekannt worden, in denen freilich weder seine eigenthümliche Schönheit noch der richtige Ausdruck erreicht worden ist. Auch meine Kopie ist nicht vollkommen; denn man hat es durchaus auf dem Kupfer nicht so in der Gewalt, wie bei der Zeichnung und Malerei. Ein kaum sichtbares Mehr oder Minder ist bei der

*) Apollo Citharedes, Ap. Musagetes u. s. w. sind griechische Beinamen. Den erstern hat Apollo, weil er mit der Leier vorgestellt ist; den letztern als Anführer der Musen.

Abänderung auf Kupfer mit außerordentlichen Schwierigkeiten verbunden.

Dieses Kopfes wahre Gröfse (in der Lipert. Daktyl.) ist gerade für den Ring oder einen andern tragbaren Schmuck geeignet. Er ist eben derselbe, den Kamper in seinem mehrmals erwähnten Werke für einen Alexander Perigtoles ausgiebt. Man vergleiche nun beide: Kampers Kopie auf dem 5. Blatte unter 8. und den meinen auf gegenwärtigem 10. Blatt unter 1. Wie trefflich ist nicht das gebrochne und erstarrte Auge und der herabgesunkene Kinnbacken ausgedrückt.

Ich wiederhole nicht, was schon im ersten Theile über Medusen und Gorgonen in Rücksicht der Behandlung durch den bildenden Künstler im Gegensatz zur theatralischen Darstellung gesagt worden ist.

In Ansehung der Mythen empfehle ich Nitsche's mythologisches Lexikon, welches sehr bequem und unterrichtend ist, auch selbst sehr interessant unterhält.

Auf dem 11. Blatte finden wir den Kopf der einen Tochter der Niobe, der Tuccia und der mediceischen Venus, alle drei in $\frac{3}{4}$ Wendung.

Von der Gruppe der Niobe habe ich in Rücksicht des hohen Stils schon im ersten Theile gesprochen. Ich füge nur noch hinzu, daß diese Köpfe dem Raphael, Dominichino und Quido Rheni u. s. w. ein beständiger Gegenstand des Studiums gewesen sind, und dieses trug ohne Zweifel das Meiste bei, daß auch Quido in Rücksicht der Schönheit und des sanften Ausdrucks einen so hohen Grad der Vortrefflichkeit erreichte, wie mehrere seiner Gemählde beweisen.

Die Verschiedenheit und die feine Nüancirung der mediceischen Venus und der sogenannten englischen, *) die ich auf dem 9. Blatte im Profil und *en face* gezeichnet, wird dem feinen Auge nicht entgehen: sehr interessant wird es denen seyn, beide Köpfe in Abgüssen — oder selbst im Original — vergleichen zu können.

Das 12. Blatt zeigt uns den Apollo von Belvedere oder Pythius *en face* und *en profil* und

*) Casanova sagt in einer antiquarischen Abhandlung: Jene höchstberühmte mediceische Venus hörte mit dem Jahre 1762 auf, an Schönheit die einzige in ihrer Art zu seyn, als Thomas Jenkins eine an sich kaufte, der der Kopf fehlte, welche aber an gewissen Theilen des Körpers die mediceische übertraf.

eine schöne Juno aus der kleinen Antiquität der Lippert. Daktyl. (ebenfalls in Ringgröfse). Diese Juno hat ihrem Karakter zufolge das grofse Auge, weite Nasenlöcher, in denen die Reizbarkeit zum Zorn und der ewigen Eifersucht liegt; einen sinnlichen Mund und ein stolzes Kinn. Der Hals ist das, was Folge des Hochtragens der Nase, d. h. ihres vorzüglichen Stolzes, ist.

Apollo ist zu bekannt, als dafs ich hier weitläufig darüber zu werden nöthig hätte; auch ist schon in diesen Blättern einige Male seiner erwähnt worden. Ich füge nur noch das hinzu, dafs beim Apollo die Augen etwas näher stehen, als in der Regel gewöhnlich ist. Kamper machte gerade das Gegentheil. (Man sehe das 5. Blatt.) Es giebt im Grofsen zwei verschiedene, die zur Statüe passen; allein es ist zwischen beiden ein grofser Unterschied, und man ist übel unterrichtet, wenn man nicht den rechten besitzt. *) In der Nase des Apollo sitzt ebenfalls eine Reizbarkeit zum Zorn und sein jugendlich rundes, grofses Auge verräth Feuer und Schnelligkeit. Das Profil ist dem Jupiter,

*) Die Rostische Kunsthandlung besitzt die Form des schöneren in der Fabrik.

seinem Vater, ähnlich; sehr überhängend, was dem ganzen Karakter etwas Imposantes giebt.

Auf dem 13. Blatte befindet sich die schon früher erwähnte Kolossalbüste des Antinous, des bekannten Lieblings des Kaisers Hadrian. (Gegenwärtig in Paris.) Bei diesem Kopfe habe ich keinen andern Wunsch als noch einmal einige Zeit das Original vor mir zu haben oder einen guten Abguss zu besitzen. Er ist wohl einer der schönsten und interessantesten, die ich gesehen. Besonders hat er um das Auge etwas Schwärmerisches und äußerst Interessantes. Die Augenbraunen sind sehr stark angegeben, welches ihm einen hohen Ernst giebt. Er scheint in Nachdenken versunken zu seyn.

Auf dem 14. Blatte sehen wir den Umriss einer Dejanira und den der Mutter Niobe, beides bekannte Kolossalköpfe von grosser Schönheit, in einem hohen Stil gearbeitet. Man muß diese beiden Büsten vor sich haben, um sie von allen Seiten betrachten und ihre hohe Schönheit fühlen zu können. Die sämtlichen Köpfe der Familie Niobe, wie nicht minder der der Dejanira oder Ariadne, (unter welchen Namen er ebenfalls bekannt ist,) sind das beständige Studium der größten Künstler gewesen und meistens

unerreichbar geblieben. Größere und reinere Formen wird man auch selten finden.

Auf dem 15. Blatte sehen wir eine Zeichnung von einer Kolossalbüste, welche Casanova *) keinesweges für einen vermeinten Scipio Afrikan, eher für den Achill, am liebsten für einen Theseus hielt. Dafs es ein schönes altes griechisches Kunstwerk in einem hohen idealen Stil ist, hat niemand bezweifelt.

Einen Merkur, Jupiter und Herkules zeigt uns das 16. Blatt. Merkur hat eine sehr interessante und dem Charakter feiner Körper- und Geistesgewandtheit entsprechende Physiognomie. Auch er ist seinem Vater, dem Jupiter, ähnlich: in Nase, Mund und Stirn, und man bemerkt in dem lockigen Haar an der Stirne eine ähnliche Neigung des Haarfalles des Vaters. Zeys hat einen hohen, ernsten und imposanten Ausdruck. Der Charakter ist jugendlicher als gewöhnlich.

Der Kopf des jungen Herkules drückt ganz

*) Ich meine den verdienstvollen vor ungefähr 40 Jahren verstorbenen Direktor an der damaligen Kurfürstl. Sächsischen Akademie der bildenden Künste in Dresden. (NB. Statt des Löwen ist auf den Helm aus Versehen eine Sphinx gesetzt worden.)

das Symbol einer hohen physischen Kraft aus. Er ist sehr schön und ebenfalls aus der sogenannten kleinen Antiquität der Lippert. Sammlung genommen.

Das 17. Blatt mit den Karikaturen ist schon früher erklärt worden.

Das 18. Blatt giebt uns die Portraits des Michel - Angelo, des Raphael und des Albrecht Dürer, drei der größten Künstlergeister, die es zu gleicher Zeit auf Erden gab.

Wer erkennt nicht sogleich auch in diesem schwachen Bilde des Raphael (unter No. 2.) den Ausdruck einer hohen Imagination, mit welcher eine sanfte und gemässigte Schwärmerei vermischt zu seyn scheint.

So wie Michel - Angelo in allen seinen Werken: in seiner gewaltigen, übermenschlichen Grösse, in Menschen von einem ganz andern Typus *) sich immer selbst ausgesprochen und unverkennbar individuell wiedergegeben hat; so ist dagegen in Raphaels Werken eine sanfte, stille Naturgrösse und eine bald mehr bald minder grosse Ähnlichkeit von sich und seiner Geliebten sublimirt und geistig verbreitet. Keiner

*) Typus, Stempel, Naturbild, Norm, die man als Muster anerkennt.

unter den folgenden Künstlern hat denselben an wahrem, angeborenem ästhetischem Gefühl und rein kultivirtem Sinn für schönen und richtigen Ausdruck übertroffen. *)

Nicht weniger anziehend und sprechend ist der Kopf des Albr. Dürer (unter No. 3.). Sein Auge ist voll Feuer und sein Blick treffend. Welchen Geist dieser lebenswürdige und dulddende Mann besaß; welche Energie und Beharrlichkeit, beweisen sein ganzes Leben und vorzüglich einige seiner letzten Arbeiten, wie die beiden Apostel und die Kreuztragung in München. Die Apostel stehen neben jedem Raphael unverdunkelt. Mit welchen unendlichen Schwierigkeiten hatte dieser Mann zu kämpfen! Raphael schätzte Dürern sehr, und sie schrieben einander zuweilen.

*) Raphael mahlte in seinem 19. Jahre die Schule von Athen. Sein letztes Werk war die bekannte Verklärung. Er starb in seinem 37. Jahre 1520. am Charfreitage, der zugleich sein Geburtstag war, und sein letztes Werk wurde seiner Leiche öffentlich vorgetragen. Drei hundert Jahre sind vorüber, seitdem diese 3 Männer nicht mehr sind, aber ihre Namen werden nie verlöschen!

Mozart komponirte in seinem 19. Jahre die Entführung aus dem Serail; seine letzte Arbeit war das *Requiem*, und sein Tod erfolgte im 34. Jahre seines Alters.

Auf dem 19. Blatt finden wir 1) das Portrait einer in ihrer frühern Jugend sehr schönen und interessanten Jüdin; 2) das Portrait einer italienischen Sängerin und 3) das Portrait einer sehr interessanten und gefühlvollen Lievländerin.

Die Nationalphysiognomie der beiden erstern ist wohl nicht zu verkennen.

Eine trauliche Gruppe von zwei Schwestern nach der Natur ist auf dem 20. Blatt dargestellt. Der Kopf in $\frac{3}{4}$ Wendung ist derselbe, dessen Profil wir nur erst auf dem 19. Blatte gesehen haben. Beide Schwestern waren von sehr lebenswürdigem Charakter und außerordentlich schönem Wuchs. Ich wünsche, daß sie das Erstere noch seyn mögen.

Diese Köpfe mögen denn in diesem Werke den Beschluß machen. Allein ich behalte mir für die Zukunft vor, wenn meine Arbeit Beifall und dieses Werk Absatz finden sollte, Supplementblätter in Heften von einigen Blättern zu geben, die ich dann in den glücklichen Stunden der Muse mit aller Aufmerksamkeit, Fleiß und der sorgfältigsten Auswahl bearbeiten und mit diesem Werke in Verbindung setzen werde. Die Lage der Sache wird mir

dann den günstigsten Spielraum vergönnen. Eine Bahn zu brechen ist eben so schwer als nothwendig; auf ihr nachzugehen und sie zu ebnen weit leichter.

Ich werde dann unter günstign Umständen nicht nur mit den interessantesten Portrait-Köpfen aus der Natur, besonders auch Portrait-Gruppen von zwei und mehreren Personen in Beziehung auf Portraitmahlerei in einem höhern Sinn, sondern auch mit Darstellungen der übrigen Gattungen der bildenden Künste, sobald sie nur ein hohes Interesse gewähren, fortfahren. Mit innigster Dankbarkeit werde ich jeden herzlichen Wink und guten Rath von hochachtungsvollen Männern zum Besten der Interessenten zu benutzen mich bestreben, und auf diese Weise allerdings etwas Vollenderes zu liefern im Stande seyn.

Indem ich nun zur ganzen menschlichen Gestalt übergehe, so will ich nach meinen besten Einsichten mit dem Skelet und der Anatomie von vier Seiten den Anfang machen. Ich wiederhole nicht, was schon tausend — und aber

tausend Mal gesagt worden ist, wie groß der Vortheil des Studiums der Anatomie sei.

Ich bin jetzt fest überzeugt, daß das fleißige und aufmerksame Zeichnen nach einer guten Anatomie, außer der Bereicherung der gründlichen Kenntnisse, der Hand auch die größte Fertigkeit und Leichtigkeit erwirbt, mit welcher man alle andern Gegenstände der ernsten Kunst schneller zeichnen lernt.

In der Anatomie begegnen sich die mannigfaltigsten Linien mit der größten Bestimmtheit zu einem großen Zweck.

Schon in der Einleitung habe ich mich erklärt, daß ich von meinen Schülern, die nicht Künstler von Profession werden wollen, eben keine tiefen Kenntnisse der Anatomie fordere, aber es ist sehr gut zu mehrerem Verständniß der ganzen Figuren in Statuen sowohl als in Gemälden, wenn sie die gesammten großen Hauptparthieen kennen.

Das beste ist, sich eine Gipsanatomie *) zu kaufen, solche fleißig zu betrachten und zu

*) Entweder die kleine Fischersche, nebst Text und Kupfern, oder die Houtonische, oder auch die unter dem Namen des Herkulaläji, nach welcher die in dem Werke gezeichnet sind, und welche die einfachste ist.

zeichnen. Die Namen der Muskeln sind zwar nichts Wesentliches, allein man merkt auch die vorzüglichsten sehr bald.

Der Anblick der wunderbaren, weisen Struktur und Verflechtung der Muskeln in der Wirklichkeit, erregt das tiefste Staunen, wenn man sieht, welche außerordentliche Kraft in diesem Spiele liegt. Alle Verrichtungen geschehen durch das Zusammenziehen; und es entsteht da, wo vorher in der Ruhe Weichheit lag, eine große Härte und Festigkeit, so daß ein gewaltsames Auseinanderreißen höchst schädlich werden kann.

Ein ausgestreckter Arm hält einige Minuten mehrere Pfunde, wie schwer muß das Gewicht nicht seyn, um einen Hebel mit jenem Gewichte aufzuziehen. Einige Versuche in der Wirklichkeit zeigen dieses alles klar.

Im Bestreben etwas über die ganze menschliche Gestalt in Beziehung auf eine Norm, auf Ausmessungen und Proportionen zu sagen, stoßen wir auf eine unendliche Menge von Schwierigkeiten, die durchaus nicht ganz zu überwinden sind.

Mit dem Kopfe, dessen Schädel, so zu sagen, nur eine bald dickere, bald dünnere Haut deckt,

ist es etwas ganz anderes. Hier habe ich immer die feste Form vor mir; nicht so bei der ganzen Gestalt, dessen Knochenbau größtentheils starke Muskelmassen anfüllen, und nur hier und da der Knochen fühlbar ist.

Ich weiß daher auch nichts besseres darüber zu sagen, als was der K. K. Herr Professor Martin Fischer in Wien erklärt hat, dessen Unterricht ich ein Vierteljahr hindurch mit zu genießen das Glück hatte. Und sein Werk, das er vor einigen Jahren in dieser Hinsicht herausgegeben und mit 10 Kupfern unterstützt hat, ist wohl das beste, was wir kennen. *)

Nur im trocknen Skelet ist eine Ausmessung von Verhältnissen und eine Norm mit einiger Sicherheit möglich. Der Künstler aber, der sich ganz der Kunst mit einem tiefern Streben weihet, kann nur sein Heil am schnellsten und sichersten in dem ernsthaften Studium der praktischen Anatomie in guten Kadavern finden.

*) Der Titel ist: Darstellung des Knochenbaues von dem menschlichen Körper mit der Angabe der Verhältnisse desselben, von J. Martin Fischer, K. auch K. K. Rath und Professor der Anatomie und Bildhauerkunst an der K. K. Akademie der bild. K. in Wien, (bei Andreas Gafner daselbst 1806.)

Dieses haben denn auch alle alten großen Künstler gethan. Ich erkläre dieses um jener willen, die sich, wie gesagt, der Kunst ganz widmen wollen, und denen mein Buch in die Hände kommen dürfte.

Unserm Plan gemäß, habe auch ich ein Skelet auf dem 21. Blatte gegeben, und die Eintheilung des Herrn Prof. Fischers dazu gesetzt.

Man messe nun mit Aufmerksamkeit nach, um einen so viel als möglich klaren Begriff zu erhalten; und wende dann dieses Maß auf die ganzen Körpergestalten an, um mit einiger Sicherheit dann Figuren entwerfen zu lernen.

Unter der Elle meint Herr Prof. Fischer den alten Kubitus. Das *P* bedeutet Partes, und das *L* Linien, nach welchem Maße auch die Eintheilung auf der Seite beigesetzt ist. Herr Prof. F. nennt das Partes, was ich Nasenlänge genannt habe.

Die beste Figur alter vortrefflicher Kunst, die man als Typus brauchen, und auf welche man die Ausmessung des Herrn Prof. Fischer anwenden kann, *) ist ein herrlicher Diskobulus, von welchem ich auch auf dem 26. Blatte einen

*) Auch der sogenannte Germanikus hat dieselbe Proportion.

Kontur gegeben habe, und in den künftigen erwähnten Supplementblättern denselben von mehreren Seiten mit aller Sorgfalt dargestellt geben würde.

Dieser Diskobulus (Scheibenwerfer) ist von schöner, kräftiger Natur, nicht zu weich, aber auch nicht zu stark gehalten. Er steht mit Keckheit und Sicherheit vor seinem Ziele, wohl erwägend, was es gilt.

Die vier Anatomieen, auf dem 22., 23., 24. und 25. Blatte tragen die Namen der bemerkbarsten Muskeln an sich und erklären sich von selbst.

In dem Werke des Herrn Prof. F. sind auch die lateinischen Namen ins Teutsche übersetzt und alle Muskeln angegeben.

In meinem Buche konnte ich dem Plan gemäß nicht mehr aufnehmen, denn es würde zwecklos gewesen seyn.

Es folgen nun auf den nächsten zwei Blättern die Konture eines Adonis. Der Körper ist dem Karakter gemäß sehr weich und zart in einem schönen Kontrast mit dem vorhergehenden Diskobulus.

An dieser Figur habe ich einige Mafse angegeben, die nur dazu dienen sollen, um sich

gewisse Proportionen für eine edle Gestalt und deren Glieder des ganzen Menschen zu eigen zu machen. Diese Verhältnisse reichen als Anleitung in diesem Werke vollkommen aus, eine Figur zu konstruiren, indem man sich zugleich beider Figuren, der des Diskobulus als Typus einer kräftigen, und der des Adonis einer weichen Natur für die zahllose Menge von Abweichungen und Verschiedenheiten bedienen kann; daher ich absichtlich beide Figuren gewählt. Das Original des Adonis von schönem weissen Marmor (aus dem Vatikan in Rom) befindet sich gegenwärtig in Paris, und gehört unstreitig unter die Zahl der schöneren Kunstwerke, die aus Griechenland auf die Nachwelt gekommen sind.

Jetzt noch einige psychologische Bemerkungen.

Die Natur hat die Fähigkeit das Schöne zu empfinden, zwar allen vernünftigen Geschöpfen, aber in einem verschiedenen Grade gegeben. Diese Fähigkeit, gegründet auf den äusseren Sinn sowohl als auf den innern, wird durch eine gute Erziehung geweckt und

früher zur Blüthe gebracht. Doch kann eine vernachlässigte Erziehung das gesunde Samenkorn, das die Natur einmal in unsere Seele pflanzte, nicht ganz ersticken. Das Schöne der gesammten bildenden Kunst besteht aus verschiedenen Theilen; und so sind auch wieder die Sinne verschieden ausgetheilt: der Eine hat mehr Gefühl für Farbe und Ausdruck, der Andere mehr für Form und Gestalt; ein Dritter wieder mehr Fähigkeit die Größen und Verhältnisse schneller und richtiger aufzufassen. Durch eine aufmerksame Kultur aber kann jeder dieser Sinne in einem hohen Grade gestärkt und abgewogen — ich möchte sagen: justirt — werden.

So verschieden zeigen sich auch die Anlagen in den übrigen schönen Künsten.

Daher ist es durchaus nöthig, der Jugend gleich Anfangs die besten Sachen, mit einzelnen anderen in Kontrast gesetzt, als Muster vorzulegen, damit der Keim des Gefühls für das Schöne ungestört sich entwickeln, aufblühen und zur Reife gedeihen kann. Denn so wie gute Kinder im Umgang mit Menschen von pöbelhaften Sitten verdorben werden können, so schadet auch die Beschäftigung und Unter-

haltung mit geschmacklosen Kunstsachen dem Keime eines besseren Gefühls.

Bei angehender Jugend ist dieses göttliche Geschenk der Natur, das Vermögen das Schöne zu empfinden, wie eine jede Neigung in dunkle und verworrene Rührungen eingehüllt, und äußert sich in einer gewissen Reizbarkeit der Seele bei dem Anblick des Schönen in der Natur und Kunst. In wohlgebildeten Knaben findet sich dasselbe mehr und dann in einem höheren Grade, als in andern, da zugleich — wie ich schon einmal erwähnt habe — immer etwas von unsrer eignen Gestalt in die sichtbaren Formen übergeht. *) Doch hängt das Vorzüglichste von dem innern Wesen und der Gemüthsart ab. Ein weiches Herz und folgsame Sinne sind das beste Symptom eines solchen Geschenkes. Deutlicher entdeckt sich diese Fähigkeit beim Lesen rührender Darstellungen der schönern Humanität durch ein zärtlicheres Mitgefühl, über die der wildere Sinn hinweggehet.

*) Ich habe häufig bemerkt, daß die Gestalten in den Kunstwerken ihrem Schöpfer bald mehr bald minder ähnlich waren, so daß sich auch die sichtbare Kälte und Wärme ihres Karakters unverkennbar mitgetheilt findet; und nur der völligen Herrschaft des Geistes durch eine vollendete Kultur ist es möglich, dieses weniger bemerkbar zu machen.

Wo diese Empfindung nicht ist, prediget man dem Blinden die Kenntniß des Schönen, wie die Musik dem unmusikalischen Ohre.

Ein näheres Zeichen ist bei der Jugend, fern von allen Monumenten der schönen Kunst, und ohne alle bestimmtere Veranlassung, ein innerer Trieb, die Empfindungen zu realisiren, der wie jener zur Poesie und Musik nur angeboren wird.

Um das Schöne in der Kunst zu fühlen wird mehr Empfindung erfordert als in der Natur, da jenes ohne Leben ist und durch Imagination geweckt und ersetzt werden muß. Daher muß das jugendliche Alter, in welchem alle Eindrücke stärker wirken, und welches feuriger glüht, als das ältere, frühzeitig geübt und geleitet werden.

Denjenigen, die nur allein für weibliche Schönheiten Gefühl haben, und durch Schönheiten des männlichen Geschlechts wenig oder gar nicht gerührt werden, scheint die Empfindung des hohen Schönen in der bildenden Kunst nicht eben angeboren zu seyn.

Um das Schöne zu empfinden wird vorzüglich auch ein ruhiges Gemüth erfordert, weil dasselbe in der Harmonie der Theile bestehet, deren Vollkommenheit ein sanftes Steigen und

Sinken ist, die folglich auf unsere Empfindung gleichmäfsig wirkt und dieselbe mit einem sanften Zuge führt, aber nicht plötzlich fortreißt.

Alle heftigen Empfindungen gehen über das Mittelbare hinweg zum Unmittelbaren, da das Gefühl hingegen gerührt werden soll, wie ein schöner Tag entsteht, durch Anmeldung einer lieblichen Morgenröthe. Der Betrachtung und dem Genusse des Schönen ist auch die heftige Empfindung deßwegen nachtheilig, weil sie zu kurz ist: denn sie führet auf einmal dahin, was sie stufenweise fühlen sollte.

Auch in dieser Betrachtung scheint das Alterthum seine Gedanken in Bilder eingekleidet zu haben; es verdeckte den Sinn derselben, um dem Verstande das Vergnügen zu gönnen, mittelbar dahin zu gelangen. Es sind daher sehr feurige, flüchtige Köpfe zur Empfindung des Schönen nicht die fähigsten; und so wie der Genuß unser selbst, und das wahre Vergnügen, nur in der Ruhe des Geistes und des Körpers zu erlangen ist, so ist es auch das Gefühl und der Genuß des Schönen, welches zart und sanft seyn muß, gleich dem fallenden milden Thau, nicht aber dem Platzregen.

Da sich auch das Wahre, Schöne der mensch-

lichen Figur insgesamt in die unschuldige, stille Natur einzukleiden pfl eget, so will es ebenfalls durch einen ähnlichen Sinn erkannt werden.

Hier ist kein Pegasus nöthig, sagt W., durch die Luft zu fahren, sondern Pallas, die uns führet.

Man verzeihe mir diese hier eingeschaltete Episode! Ich denke mich immer als Lehrer neben meinen Schülern und halte es für Pflicht, ihren Geist durch so manche eingestreute Bemerkung aufzuregen, ihre Kräfte immer mehr zu entwickeln und ihren Eifer zu erwärmen.

Mit Ausdauer beschäftige man sich also mit Forschen und Ausmessen der Figuren, um dadurch mit den schönern Verhältnissen immer bekannter und bekannter zu werden, bis ein lebendiges, unverkennbar richtiges Gefühl aus dem Innern spricht, Messung und Regel wegzuwerfen.

Jetzt zur Untersuchung.

Nach einer Ausmessung nach Kopf- und Nasenlängen beträgt die Figur des Adonis 8 Kopf- und 2 Nasenlängen, den Kopf, wie schon ange-

merkt worden ist, zu 3 und $\frac{3}{4}$ Nasenlängen gerechnet.

Die 2te Kopflänge markirt sich am Ende der Brust auf dem spitzigen Brustbein; die 3te am Nabel, die 4te an der Natur — (als der Hälfte der ganzen Figur) die 5te im Mittel der Schenkel, die 6te unter der Kniescheibe, die 7te in der Hälfte des Beines, und die 8te unter dem Knöchel.

Die eine von den noch 2 übrigen Nasenlängen mißt vom Knöchel bis an das Ende der Ferse; die andere, wenn der Kopf aufgerichtet ist, zwischen der ersten und zweiten Kopflänge.

Der Hals 2 Nasenlängen im Durchmesser — im Profil nicht ganz —.

Von einer Achselspitze zur andern 7 Nasenlängen.

Setzt man, nach abgemessener Kopflänge die eine Zirkelspitze in die Halsgrube, so bestreicht die andere Spitze an der Seite der Brust einen Theil der Richtung und Form derselben.

Die Brustwarzen stehen eine Fußlänge, wie beim Apoll, oder auch nur $4\frac{1}{2}$ Nasenlängen, wie in dieser Figur des Adonis, auseinander.

Die ganze Breite des Körpers über der Brust herüber beträgt $6\frac{1}{2}$ Nasenlängen.

Von der Brust bis zur Hüfte ohngefähr $2\frac{1}{2}$ Nasenlängen, und die Hüfte selbst ohngefähr $2\frac{1}{2}$ Nasenlängen, also zusammen 5 Nasenlängen.

Oben, wo der Schenkel am stärksten ist, sind 3 volle Nasenlängen.

Unter der Kniescheibe aber $1\frac{2}{3}$ Nasenlängen.

Gleich unter der Wade 2 Nasenlängen, und über dem Knöchel am Fulse eine Nasenlänge.

Die Länge des Fusses beträgt $4\frac{3}{4}$ Nasenlängen.

Der Oberarm mißt vom Ansatz bei der Brust bis ins Gelenke gerade eine Kopflänge; von da bis zur Fingerspitze des Mittelfingers noch 2 Köpfe, so, daß bis an das Handgelenke gerade eine Fußlänge, oder $4\frac{3}{4}$ Nasenlängen, und die Hand selbst eine Gesichtslänge oder 3 Nasenlängen ausmachen. Am Handgelenke, wo der Arm am schwächsten ist, ist wieder eine Nasenlänge wie am Bein über dem Knöchel.

Dies sind Verhältnisse, wie sie auch beinahe selbst am Apoll Statt finden; nur daß dieser Figur untere Hälfte fast ein paar Zoll länger ist, als die obere, (was vorzüglich diesen leichten Göttergang mit hervorbringt,) und die ganze Gestalt eine ganz eigne und seltnere

Proportion hat, wodurch sie eben auf eine so seltsame Weise bis zur Bewunderung auf uns wirkt.

Wir wollen nun die Ansicht der Rückseite des Adonis nehmen.

Der äußerste Umriss ist beinahe ganz derselbe, wie er es an der vorhergehenden Figur ist; aber die innern Formen sind ganz verschieden. Der Rücken des Menschen ist weit schwerer, besonders am Schulterblatt, wo sich die Oberfläche bei jeder kleinen Bewegung außerordentlich verändert. Am besten unterrichtet daher auch nur die Natur. Indefs hilft auch da die Gipsanatomie zu einem nothdürftigen Verständniss aus.

Die meisten Verhältnisse an Armen und Beinen bleiben wie an der vordern Seite; nur einige Mafse im Rücken wollen wir durchgehen: nemlich vom grofsen Halswirbel bis an das Ende des Trapezium, deutsch Kapuziner-Muskels, 5 Nasenlängen; von da bis an die zusammenlaufenden Linien der Hinterbacken von oben eine Kopflänge; von da bis an die zusammenlaufenden Linien derselben von unten 3 Nasenlängen, und 2 Nasenlängen vom Ansatz des Armes bis an die Achselspitze.

Genug hiervon, vielleicht zu viel schon: denn das Selbststudium muß das Beste thun; daher betrachte man dieses Alles nur als einen Wegweiser den Eingang zu erleichtern.

Anstatt nun zwecklos von den Schönheiten der folgenden Figuren zu deklamiren, will ich lieber unter der Leitung unseres Winkelmanns von dem Körper, d. i. seinen äußern Theilen sowohl als seinen Flächen sprechen, um die Begriffe von edlen Formen des Menschen so viel als möglich zu berichtigen, damit wir in unseren Urtheilen sicherer zu Werke gehen können.

Die Schönheit der Form der übrigen Theile war in den Werken der alten Künstler eben so gleichförmig bestimmt; die äußeren Theile, Hände und Füße sowohl, als die Flächen. Leider! hat uns die Wuth der Menschen von schönen Füßen wenige, und von schönen Händen noch wenigere übrig gelassen. *)

Die Schönheit einer jugendlichen Hand besteht in einer gemäßigten Völligkeit, mit kaum

*) Wie viel Schönes mag nicht (in dem heutigen Konstantinopel) untergegangen seyn!

merklich gesenkten Spuren nach Art sanfter Beschattungen, über die Knöchel der Finger, wo auf völligen Händen Grübchen sind.

Die Finger sind mit einer lieblichen Verjüngung, wie wohlgestaltete Säulen gezogen, und in der Kunst ohne Anzeige der Gelenke der Glieder: das äußerste Glied ist nicht, wie bei vielen neuern Bildhauern, vorn übergebogen; noch sind die Nägel, wie bei diesen, sehr lang. *) Schöne Hände werden von den Dichtern Hände der Pallas, auch Hände des Poliklets genannt, weil dieser Künstler dieselben vor andern schön wird gebildet haben. Diana, als die jugendlichste aller schönen Göttinnen, giebt uns das Ideal des schönsten Fingers.

Schöne Kniee und Beine betreffend, so finden sich diese am seltensten in der Natur sowohl

*) Die vornehmen Griechinnen und Römerinnen hielten sich zum Nägelabschneiden und Abputzen an Händen und Füßen künstlich abgerichtete Sklavinnen. Denn es verschnitt sich in der Ordnung niemand, der auf einige Eleganz und Wohlhabenheit im Alterthum Anspruch machte, die Nägel selbst. Wer sich dieses durch eigne Sklaven nicht machen lassen konnte, ging in den Laden eines Bartsheerers, und liefs sich von diesem seine Nägel schneiden und abputzen. Ovid sagt (in seiner Kunst zu lieben) seinen Schülern und Schülerinnen sehr viel Schönes davon vor. (In Böttigers Sabina finden Sie mehr davon.)

als in der Kunst; noch seltner in der letzteren (meint W.) in Gemälden und in Statuen; selbst keine Figur des Raphaels wüßte W. als Muster dafür anzuführen.

Die schönsten jugendlichen Knie und Beine unseres Geschlechtes findet W. im Apollo Sauroctonos *) in der Villa Borghese; in einem Apollo mit einem Schwan zu dessen Füßen, und in einem Bacchus, beide in der Villa Medicis; und diese Figuren der schönen Natur des vollendeten Wachstums haben die Kniee und die Scheibe derselben nebst den Knorpeln unmerklich angedeutet, so daß die Kniee von dem Schenkel zum Beine eine sanfte, aber vereinigte, und nicht durch Tiefen und Hügel unterbrochne Anhöhe machen.

Damit aber diese unvollkommene Anzeige der Gestalt eines jugendlichen Kniees nicht überflüssig scheine, kann man hier den Leser auf neuerer Künstler Figuren dieses Alters verweisen, von welchen sich wenige, ich will nicht sagen gar keine finden, wo in diesem Theile die schöne Natur beobachtet und gebildet worden. Winkelmann redet hier vornehmlich von männlichen Figuren.

*) *Sauroctonos*, d. i. Eidechsentödter.

Die schönsten Beine aller weiblichen Figuren in Rom hat die schöne Thetis in der Villa Albani.

Ein schöner Fuß war sowohl als die Kniee bei den Alten mehr sichtbar als bei uns, und je weniger derselbe gepresset wurde, desto wohlgebildeter war dessen Form, welche genau betrachtet wurde, wie aus den besondern Bemerkungen der alten Philosophen und aus ihren vermeinten Schlüssen auf die Gemüthsneigung erhellet. *)

Es ist traurig, wenn man sieht, wie falsche Begriffe irre leiten und selbst die nachtheiligsten Folgen herbeiführen.

Bei der unglücklichen Vorstellung, ein kleiner Fuß sei etwas sehr schönes, pressen und drücken und zwingen viele Mädchen ihre Füße in die engsten Schuhe, wodurch sie dieselben ganz verkrüppeln: die Zehen müssen sich übereinander legen und bekommen hundert Ecken, Schärpen und Hühneraugen: mit einem Worte,

*) In Beschreibungen schöner Personen, als der Polyxena und der Aspasia, werden auch ihre schönen Füße angeführt, und die schlechten des Kaisers Domitian sind auch in der Geschichte bemerkt. Die Nägel sind an den Füßen der Alten platter als an neuen Statuen. (Läfst man die Nägel ungestört wachsen, so krümmen sie sich zusammen und werden krallenähnlich.)

alle schönen Linien und Schwingungen gehen verloren und es ist nichts schönes mehr daran zu finden.

Man betrachte das Füßchen eines wohlgestalteten Kindes, wie schön und mannigfaltig die Konturen und Formen einer jeden Zehe und endlich des ganzen Fusses sind.

Wie reizend sind nicht die Formen und Schwingungen und Grübchen am Fusse der Venus! und dieser wird doch wohl als Muster gelten können?

Der Fuß muß über eine Kopflänge haben, — wenn der Kopf klein wie der der Venus ist — und so ist das Verhältniß leicht gefunden.

Der richtigste Begriff von einem schönen Fusse ist wohl dieser, wenn man sich vorstellt, wie der Fuß einer wohlgestalteten Person gebildet seyn würde, wenn er nie die Last des Körpers getragen, sondern den Gesetzen der Natur gemäß sich hätte ausbilden können, wie die Hand. Man darf den Fuß also nur insofern kunstmäßig behandeln, als er durch das unvermeidliche Tragen der eignen Körperlast breiter, größer und platter wird.

Unmäßig klein ist der Fuß durch unmäßiges Zusammenpressen und Einzwängen gewor-

den; aber wird wohl je durch eine solche Operation etwas Schönes hervorgebracht werden? Die Natur weiß nichts davon.

Nun zu den Flächen.

Die Schönheit der Brust männlicher Figuren bestehet in einer prächtigen Erhabenheit derselben; und mit einer solchen Brust bildet sich der Vater der Dichter, den Neptunus, nach demselben den Agamemnon; und so wünschte Anakreon die Brust dessen, den er liebte, zu sehen.

Die Brust oder der Busen weiblicher Figuren ist niemals überflüssig begabt. Die Form der Brüste ist an göttlichen Figuren um so mehr jungfräulich, da überhaupt die Schönheit derselben in das mäßige Wachsthum gesetzt wurde, und man gebrauchte einen Stein aus der Insel Naxos, welcher fein geschabet und aufgelegt, die aufschwellende Gröfse verhindern sollte.

An einigen Figuren der Venus unter Lebensgröfse sind die Brüste gedrunken und Hügeln ähnlich, die sich zuspitzen, welches für die schönste Form scheint gehalten worden zu seyn.

Unter den italienischen Figuren haben die Amazonen allein die Brust groß und ausgebreitet, auch die Warze sichtbar, weil sie nicht Jungfrauen, sondern Weiber vorstellen.

An einer jungfräulichen Brust sowohl als an Göttinnen ist, wenigstens in Marmor, die Warze nicht sichtbar gemacht, und würde auch in Gemälden nicht erhoben seyn können, so wie es die Form der Brüste in der reinen Unschuld der Jahre ist.

In dieser Hinsicht sind mehrere neuere Künstler sehr tadelnswerth; und unter andern hat selbst Dominichino an einer in Fresco gemalten Decke eines Zimmers im Hause Costaguti zu Rom, die Wahrheit, die sich der Zeit zu entreißen sucht, mit Warzen auf der Brust gemahlt, die eine Frau, nachdem sie viele Kinder gestillt, nicht erhobener, spitziger und größer haben könnte. *)

Niemand hat die jungfräuliche Form der Brust besser gezeiget als Andrea del Sarto. **)

*) In diesen Fehler sind besonders die Franzosen und oft bis zum Ekel verfallen. Selbst bei Gerard, dem sonst lebenswürdigen und so vortrefflichen Künstler, sah ich vor 6 Jahren in Paris ein Ölgemälde, ein Portrait, wo er die Warze durch Flor sehr sichtbar und groß gemacht hatte. In meinen artistischen Wanderungen habe ich mehr darüber gesagt. N. T. Merkur Januar 1803.

**) Es hängt allerdings sehr viel von der Darstellung und Behandlung der enthüllten sowohl als bekleideten Nacktheit ab: denn wenn in uns unangenehme Nebenvorstellungen erregt werden, so ist immer die Darstellung feh-

Der Unterleib ist auch an männlichen Figuren wie derselbe an einem Menschen nach einem süßen Schläfe und nach einer gesunden Verdauung seyn würde, d. i. ohne Bauch und so wie ihn die Naturkündiger zum Zeichen eines langen Lebens setzen.

Der Nabel ist nachdrücklich vertieft, besonders an weiblichen Figuren, an welchen derselbe zuweilen in einen kleinen Halbzirkel gezogen, der theils niederwärts theils aufwärts geht. W. hat diesen Theil noch schöner als in der mediceischen Venus gearbeitet gefunden, die den Nabel ungewöhnlich tief und groß hat.

Stets eingedenk, daß mein Lehrbuch in die allgemeine feinere Bildung verflochten, nehme ich keinen Anstand, auch hier Winkelmanns Erinnerungen anzuführen, die er dieser Betrachtung über Schönheit, als Lehren für junge Anfänger und Reisende bei Betrachtung griechischer Figuren beigefügt hat.

lerhaft. Ist aber die Nachlässigkeit so groß, daß manche Theile andern bis zur Verwechselung ähnlich werden, wodurch dem individuellen Karakter geschadet und der Witz unvermeidlich gereizt wird, so ist es gar ein schlechtes Zeichen. Das gilt auch von allen *Equivoquen*, die sich kein feiner Mann zu Schulden kommen lassen wird.

Die erste ist: suche nicht die Mängel und Unvollkommenheiten in Werken der Kunst zu entdecken, bevor du nicht das Schöne erkennen und finden gelernt.

Diese Erinnerung gründet sich auf die tägliche Erfahrung, und den mehresten, die die Gestalt sehen können, aber das Wesen von andern hören müssen, weil sie den Censor machen wollen, ehe sie Schüler zu werden angefangen, ist das Schöne unerkannt geblieben: denn sie machen es wie die Schulknaben, die alle Witz genug haben, die Schwäche des Lehrmeisters zu entdecken.

Unsere Eitelkeit wollte nicht gerne mit müßiger Anschauung vorbeigehen und unsere eigene Genugthuung will geschmeichelt seyn; daher suchen wir ein Urtheil zu fällen.

So wie aber ein verneinender Satz eher, als ein bejahender gefunden wird, eben so ist das Unvollkommene viel leichter, als das Vollkommene, zu bemerken und zu finden, und es kostet weniger Mühe, andere zu beurtheilen, als selbst zu lehren.

Man wird insgemein, wenn man sich einer schönen Statue nähert, die Schönheit derselben in allgemeinen Ausdrücken rühmen, weil dieses

nichts kostet; und wenn das Auge ungewiß und flatternd auf derselben herumgeirrt, und das Gute in den Theilen, mit dessen Gründen, nicht entdeckt hat, bleibt es an dem Fehlerhaften hängen.

Am Apollo bemerkt es das einwärts gerückte Knie, welches mehr ein Fehler des zusammengesetzten Bruches, als des Meisters ist; am vermeinten Antinous im Belvedere, die auswärts gebogenen Beine; am farnesischen Herkules den Kopf, von welchem man gelesen hat, daß er ziemlich klein sei. Die noch mehr wissen wollen, erzählen, daß der Kopf eine Meile weit von der Statue in einem Brunnen und die Beine zehn Meilen weit davon gefunden worden. Diese Fabel trifft man in mehr als einem Buche und hört sie auch wohl von den blinden Führern der Reisenden in Rom.

Andere irren wieder aus unzeitiger Vorsicht, wenn sie in Betrachtung der Werke der Alten alle Vorurtheile zum Vortheile derselben, bei Seite setzen wollen, und sich vorgenommen zu haben scheinen, nichts zu bewundern, weil sie glauben, als verrathe dieses Bezeigen die Unwissenheit, da gleichwohl nach dem Plato, die Bewunderung eine Empfindung einer philosophi-

schen Seele ist und der Anfang zur Philosophie; diese sollen aber vielmehr vorher eingenommen sich den Werken der griechischen Kunst nähern: denn in der Versicherung viel Schönes zu finden, werden sie dasselbe suchen und einiges wird sich ihnen entdecken: man kehre so oft zurück, bis man es gefunden hat; denn es ist vorhanden.

Die zweite Erinnerung ist: nicht der Handwerksentscheidung nachzusprechen, welche mehrentheils das Schwere dem Schönen vorzieht; und diese Warnung ist nicht weniger nützlich als die vorhergehende, weil der Schlag gemeiner Künstler insgemein also urtheilet, die nicht das Wissen, sondern nur die Arbeit schätzen.

Durch dieses irrige Vorurtheil ist der Kunst selbst ein großer Nachtheil erwachsen, und es ist auch daher in neuern Zeiten das Schöne aus der Kunst gleichsam verwiesen worden: denn durch solche pedantische Künstler ohne Empfindung, da diese theils durch das Schöne nicht gerührt werden, theils dasselbe zu bilden unfähig gewesen, sind die gehäuften und übertriebenen Verkürzungen in den Gemälden an Decken und Gewölben eingeführt, und diesen Plätzen dergestalt eigen geworden, daß man aus einem

daselbst ausgeführten Gemählde, wenn nicht alle Figuren, wie von unten erblickt, erscheinen, auf die Ungeschicklichkeit des Künstlers schließet.

Nach diesem verderbten Geschmack werden insgemein die zwei Ovalstücke an der Decke, der Gallerie in der Villa Albani dem mittlern Hauptgemählde von eben diesem großen Künstler vorgezogen, wie dieser in der Arbeit selbst voraussah, und auch in Verkürzungen und im Wurfe der Gewänder nach Art des neuen und des Kirchenstils, dem gröbern Sinne Nahrung und Weide hat geben wollen. Eben so wird der Liebhaber der Künste urtheilen, wenn derselbe Bedenken hat für einen Sonderling gehalten zu seyn, oder sich dem Widerspruche aussetzen, und der Künstler, welcher den Beifall des größten Haufens sucht, geht auf diesem Wege, und glaubt vielleicht mehr Geschick zu zeigen, ein Netz in Stein zu durchbohren, als eine rein gezeichnete Figur hervorzubringen.

Zum dritten mache man, wie die alten Künstler augenscheinlich gethan haben, einen Unterschied unter dem Wesentlichen in der Zeichnung und unter Nebendingen, theils damit unser Urtheil nicht unrichtig werde, dasjenige zu tadeln, was der Untersuchung nicht würdig ist,

theils auch damit unsere Aufmerksamkeit allein auf den wahren Endzweck der Zeichnung gerichtet bleibe.

Die wenige Achtung alter Künstler auf Dinge, die gleichsam außer ihrer Wissenschaft waren, zeigt z. B. in den gemahlten Gefäßen, wo der Stuhl einer sitzenden Figur durch einen bloß horizontal gelegten Stab angedeutet worden, ohne sich zu bekümmern, wie man sich dieselbe sitzend vorstellen wolle; in der Figur selbst aber ist der ganze Meister zu erkennen.

Dieser Erinnerung aber will ich mich nicht bedienen bis zur Bemäntelung desjenigen, was wirklich in den Werken der Alten mittelmäßig oder schlecht ist; wenn aber an einem und eben demselben Werke die Hauptfigur vorzüglich schön ist, und der Zusatz oder das derselben beigelegte Zeichen und Attribut weit unter jener stehen muß, so glaube ich, man könne daraus schliessen, es sei alsdann das Schlechtere in der Form und Arbeit als ein Nebending oder Parergon, wie es auch die Künstler nannten, von ihnen angesehen worden. Denn diese Parerga sind nicht wie die Episoden eines Gedichts oder die Reden in einer Geschichte anzusehen, worin hier der Skribent

und dort der Dichter alle ihre Kunst gezeiget haben.

Dieses glimpfliche Urtheil erfordert also der Schwan zu den Füßen der schönen Figuren des Apollo in der Villa Medicis, indem jener mehr einer Gans als einem Schwane gleicht.

Ich will indessen hieraus keine Regel auf alle Parerga machen, weil dieses wider die ausdrückliche Nachricht der Skribenten und zugleich wider den Augenschein seyn würde. Denn an vielen geharnischten Statuen sind an dem Schurze die Windungen der kleinsten Schnüre angedeutet; ja es finden sich Füße, wo das Gestepte zwischen der oberen und der unteren Sohle nach Art der kleinsten Perlen ausgearbeitet worden; und von den ehemaligen Statuen wissen wir, daß die mindesten Kleinigkeiten an dem Jupiter des Phidias auf das äußerste geendiget worden, und wie viel Fleiß Protogenes auf das Rebhuhn seines Jalysus verwendet, um unzählige andere Werke nicht zu berühren.

Zum vierten hüten sich diejenigen, die die Werke des Alterthums selbst nicht haben betrachten können, wenn in den Zeichnungen und Kupfern derselben offenbar umgestaltete Theile

an den Figuren erscheinen, ihren Tadel auf die alten Künstler zu richten, sondern man sei versichert, daß das Ungestaltete entweder dem Zeichner oder dem Bildhauer, der solche Stücke ergänzt hat, beizumessen sei. Zuweilen liegt die Schuld an beiden; und dieses erinnere ich über die Kupfer der giustinischen Gallerie, in welcher alle Statüen von den ungeschicktesten Arbeitern ergänzt worden, und in dem, was wirklich alt ist, von Personen gezeichnet sind, für die das Alterthum keine Speise war.

Dieser Erfahrung zu Folge urtheile ich über die schlechten Beine einer schönen Statüe des Bacchus, welcher sich auf einen jungen Satyr gelehnt hat, die in der Bibliothek von St. Marco zu Venedig steht: denn ob ich gleich dieselbe, da ich dieses schreibe, noch nicht gesehen, halte ich mich dennoch überzeugt, daß das Schlechte ein neuer Zusatz sei.

Nachdem wir nun den Menschen in dem Gebiete der bildenden Kunst nach allen seinen Theilen und Relationen beurtheilt und in das Wesen der schönern Formen tiefer eingedrungen sind; so gehen wir zur Anzeige der folgenden Figuren über, mit der Erinnerung, die ersten Prinzipien stets im Auge behältend, alles

genau zu vergleichen. Ich selbst übergehe alle ferneren Ausmessungen, da sie uns wenig zum Zweck fördern würden, überlasse das aufmerksame Vergleichen dem Schüler und enthalte mich aller Raisonsnements über jede einzelne Figur um desto mehr, je mehr schon von den meisten die Rede war, vertrauend auf den zarteren Sinn und das feinere Gefühl derer, die mit Ernst und Liebe zur Kunst dieß Buch in die Hand nehmen.

Das 29. Blatt giebt uns die Ansicht der Vorderseite des Apollo von Belvedere. Dafs die griechischen Gottheiten nicht mit Adern vorgestellt worden sind, will ich gleich hier mit anführen.

Das 30. Blatt macht uns mit den schon im ersten Theile, p. 39., erwähnten Rubensischen mythologischen Darstellungen des Meleager und der Atalanta bekannt. Wir können hier, umgeben von Antiken, diese fremde Erscheinung unter den griechischen Gestalten am nützlichsten vergleichen und beurtheilen, in deren Gesellschaft uns der niederländische Meleager, die niederländische Atalanta vorzüglich auffallen muß.

Welcher Unterschied zwischen dem griechischen Typus und dem niederländischen! Hier ist also wider die Wahrheit des Karakters der Nationalgestalten gesündigt.

Das 31. Blatt zeigt den Jupiter.

Auf dem 32. Blatt den Laokoon. *)

Auf dem 33. Blatt den farnesischen Herkules; und auf dem 34. Blatt zwei Ansichten des sogenannten Ganymedes (unter welcher Darstellung und Bewegung man auch Betende vorgestellt hat,) und in der Mitte einen schönen Amor.

Das 35. Blatt giebt uns zwei Ansichten eines sehr schönen Faunes nach einem Werke in der antiken Sammlung in Dresden, und einen bogen spannenden Amor in dem Pariser Museo; und das 36. Blatt drei Ansichten des schönen Apollino.

Das 37. Blatt zeigt eine *Venus tranquille* von Boucher, wie er sie sich gedacht hat. Welcher Unterschied ist zwischen dieser fran-

*) Schon in dieser Darstellung hat die griechische Kunst sich dem Höchsten genähert, was die Grenzen einer wahren Plastik in Rücksicht der heftigen Bewegungen noch gestattet; und im Borghesischen Fechter — welchen ich in den künftigen Supplementblättern geben werde — ist wohl die äußerste Grenze bezeichnet.

zösischen Darstellung und denen, der griechischen! Alle die schönen Linien sind zerknickt, die des Körpers sowohl als die des Gewandes. Alles zerzupft und verknittert. Selbst die Tauben sind so manirirt und unnatürlich. Welche Stirn und welcher Haarputz! *)

Einen grossen Sprung haben die jetzigen Franzosen gemacht, da ihnen in der alten griechischen Kunst in Paris plötzlich ein Licht aufging — von einem Extrem zum andern. Man vergleiche nun die drei Ansichten der Mediceerin auf dem 38. Blatt, und denke sich, wie die alten Künstler eine ruhende Venus dargestellt haben würden.

Auf dem 39. Blatt sehen wir die drei Grazien von Rubens, aus der Gallerie von Luxemburg. Immer noch ein gewaltiger Unterschied zwischen diesen und den griechischen. Die Beine sind ziemlich stark; die Köpfe gewiss Portraits und der Haarputz modern.

Wir fallen nun auf dem 40. Blatt auf eine Darstellung der lieben französischen Mode, und —

*) In diesem Geschmack waren denn auch ihre Vasen, Zimmerverzierungen, und ihr Ameublement, wie die Auctionslager und Trödelboutiken hinlänglich zeigen. Der Mensch will leben, und — *mundus vult decipi* — ergo —!

lächeln; lachen vielleicht gar! Man weiß in der That nicht, ob man lachen oder sich ärgern soll, wenn man sieht, wie die menschliche Gestalt durch solches Lappenwerk zur Karikatur und zur Vogelscheue verhunzt worden ist. Aber ärgerlich ist es doch, daß wir Teutschen diese Jämmerlichkeit mitmachen konnten —! Wer weiß, was wieder Neues von den Hofschneidern kommt!

Das 41. Blatt giebt uns zwei Ansichten einer vortrefflichen antiken Venus aus der Dresdner Antikensammlung, von welcher Herr Hofrath Becker in seinem so schätzbaren *Augusteo* weitläuftiger spricht. Die mittlere Figur ist unverkennbar. Daß der ernste Charakter einer Minerva nicht die Fülle des Fleisches einer Venus gestattet, bedarf kaum einer Berührung.

Eine sitzende weibliche Figur in einem hohen Stile, unter dem Namen Agrippina, und zwei Ansichten der kleineren Herkulanischen Vestalin sehen wir auf dem 42. Blatt. Herr Hofrath Becker ist geneigt, diese sogenannte Agrippina eher für eine Ariadne zu halten. Casanova, der dieses Werk der Niobe nicht nur in Ansehung des großen Geschmacks, sondern vorzüglich wegen der vortrefflichen Weichheit und

schöneren Falten, bei weitem vorzieht, wollte nicht entscheiden. Zu bedauern ist es allerdings, nicht zu wissen, wen diese unvergleichliche Gestalt vorstellen soll.

An dieser vortrefflichen Figur der Vestalin ist besonders das Gewand einzig und musterhaft.

Ehe ich mit der ferneren Anzeige der übrigen Blätter, welche Kompositionen enthalten, fortfahre, sei mir erlaubt eine Idee anzuführen, auf welche ich in der Verfolgung meines gegenwärtigen Plans und der Absicht, so klar und schnell als möglich auf das Gefühl zu wirken, um den Sinn zu schärfen, kam, und hier in folgenden 4 Blättern auszuführen suchte:

1) Um das Edle der Formen im Menschen und im Thiere, und besonders wiederum den Vorzug des Menschen gegen das Thier, recht auffallend darzustellen.

2) Veranlassung zu nehmen über Verkürzung zu sprechen; und

3) denjenigen etwas zu bedenken zu geben, die gemeint hatten, der Mensch sei doch wohl auch geboren — gleich dem lieben Vieh — auf allen Vieren einherzugehen, wie auch der englische Lord Monboddoo weitläufig durchzufüh-

ren bemüht war, da es nach seiner Ansicht für den Menschen so manchen wohlthätigen Vortheil haben sollte.

Das 45. Blatt enthält also den Umriss eines Menschen, eines Pferdes, eines Ochsen und eines Schweins, sämmtlich von vorn betrachtet.

Absichtlich habe ich den Menschen ohne Bewegung und Handlung vorgestellt.

Schon im ersten Theil habe ich etwas über den Menschen, gegen das Thier gehalten, gesagt, auf welches man wieder zurückblicken kann. Durch die Darstellungen unterstützt kann ich nun ausführlicher seyn. Nämlich:

Der Mensch ist von allen Seiten schön; das Thier nur von der Seite am schönsten. Je edler indess das Thier ist — wie z. B. das Pferd, der Hirsch u. s. w., je höher es den Kopf trägt, desto edler ist sein Ansehen. Je weniger edel der Bau und Gestalt des Thieres ist, wie beim Schwein, desto mehr entfernt es sich vom Begriff des Edlen und Schönen und sein Ansehen von vorne ist ganz sonderbar.

Vergleicht man nun mit Sinn und Gefühl den Gang des Umrisses vom Menschen mit jenem auch selbst des Pferdes, so ist der Unterschied zwischen dem Edlern auffallend.

Die Beine, mehr stempelartig in dem runden Rumpfe, und der lange Hals mit seinem langen Kopfe auf dem Rumpfe ist doch ganz etwas anderes.

Mit dem Kopfe des Thieres verhält es sich gerade so, wie mit dem ganzen Körper: verkürzt, hat er auch ein sonderbares und oft lächerliches Ansehen, (wie z. B. der des Kamels,) so wie überhaupt Verkürzung der Schönheit stets nachtheilig ist; sie thut nur in gewissen Fällen verständig angewendet eine gute Wirkung.

Jetzt zum 44. Blatt.

Die Rückseite des aufrechtstehenden Menschen gewährt dem Auge von Sinn eben so viel Schönheiten, als die vordere; das weiß der gute Künstler am besten. Was sehen wir aber beim Thier, selbst beim Pferd? wiederum in einer großen Masse von Fleisch ein paar Beine, die doch gewiß das Edle der menschlichen nicht haben, und zwischen diesen einen Haarschweif; beim Ochsen, bei der Kuh und beim Esel und andern mehr, einen — steifen Zopf; beim Pferde ein Stück Hals mit den Spitzen der Ohren, bei der Kuh nur die Hörner und die Ohren von der Seite. Jetzt lassen Sie uns einmal auf die

Seite treten, und ganz anders zeigt sich unserm Sinn für Schönheit die Gestalt des Thieres, auch selbst die des Schweins erträglich: der Grund ist, weil wir nur von der Seite die ganze Gestalt des Thieres umfassen können; die menschliche aber kann von allen Seiten umfaßt werden, und hat von allen Seiten einen schönen Umriss; wie mannigfaltig, wie sanft schwingt er sich nach allen Richtungen um die menschliche Gestalt! Von der Seite nur ist also das Thier am schönsten. Der Anblick von einem schönen Pferde, von einem Hirsch, von einem Löwen und von einem schönen Hunde u. s. w. hat etwas sehr Interessantes und Imposantes.

Ein jeder untersuche dieses und sei so aufmerksam als möglich.

Wir wollen weiter gehen.

Meine Leser werden mir zugeben müssen, daß auf die ersten Erscheinungen, die uns in die Augen fallen — wenn wir uns zu denken gewöhnt haben — stets gewisse Nebenvorstellungen folgen, die bald mehr bald minder lebhaft werden.

So wie nun in uns bei dem Anblick eines schönen Menschen u. s. w. angenehme Empfindungen erregt werden, und bei dem Anblick

eines ausdrucksvollen Kopfes, die Vorstellung von einem geistvollen Wesen, interessanten Charakter u. s. w. geweckt wird; eben so spricht den Aufmerksamen, Besonnenen eine große Masse von Fleisch an. Es ist unmöglich, daß bei der Erscheinung eines recht dicken, fetten Menschen, (in dem meinetwegen erstaunend viel Geist und Verstand wohnen mag,) mit einem um sich greifenden Bauche und Hängebacken, uns zuerst eine andere Vorstellung werden kann, als die der sorgfältigsten Pflege, Unbehüllichkeit und des Phlegma; mit einem Worte, keine andere, als die der Mast; und sie wirkt, diese Vorstellung, desto stärker und dauernder, je weniger wir die Person ihrem innern Gehalt nach kennen.

In der Kunst, wo wir es nur mit dem Sichtbaren zu thun haben, entfernt sich also die Idee des Edlen, des Geistvollen, des Interessanten u. s. w. desto mehr, je mehr die Form Mangel eines solchen Ausdrucks an sich trägt.

Lassen Sie uns nun das 45. Blatt betrachten. Nichts versinnlicht den Kontrast zwischen Menschen und Thieren auffallender, als die Darstellung aufrechtstehender Thiere. (Man nehme nun alle 4 Blätter, auch das 45. und 46. Blatt zur Hand.) Hier zeigt sich ganz, welchen Vor-

zug der Mensch vor dem Thiere besitzt. Es gilt hier wieder der Fall: je weniger edel das Thier ist, je mehr es Wanst und Werk der Mast ist, und bloß als Fleischklumpen geschätzt wird, desto mehr entfernt es sich von dem — was, (wenn ich mich so ausdrücken darf,) was man Geist nennt.

Gebe ich dem Menschen — den ich auf den vorhergehenden beiden Blättern ohne alle Aktion hingestellt — Bewegung, Handlung, lasse die Arme ihn heben, den Kopf wenden u. s. w., so erhält er Grazie; thue ich dieses beim aufrechtstehenden Thiere, so wird es — besonders dem Menschen gegenüber — lächerlich.

Ein jeder führe sich das so weit aus, als es ihm beliebt.

Im Gegensatz zum aufrechtstehenden Thiere finden Sie hier den Menschen auf allen Vieren. Es war für das Model eine verdammt saure Position und der Mann mußte oft ruhen.

Der erste Blick sagt ihnen, wie der Mensch, das edelste Geschöpf, dadurch herabgezogen, so ganz erniedrigt wird; auf der Erde im Staube kriechend, ist er nicht mehr im Stande, ohne Anstrengung zum Himmel aufzuschauen, was selbst das Thier vermag. Gleich dem Vieh

scheint er auch Nahrung suchen und sich hin auf die Erde werfen zu wollen. Nun, was meinen Sie, gewährt wohl diese Ansicht auch noch das Schöne? — Schwerlich! Alles Grofse und Hehre des aufrechtstehenden Menschen ist mit herabgesunken! — denn alles was kriecht, ist niedrig —.

Aus allen vorhergehenden, und besonders aus jenen Gründen, die im ersten Theile bereits angeführt worden sind, haben wir gesehen, wie sehr eine starke Verkürzung der Schönheit nachtheilig ist, und die eigentliche Form entstellend verändert; wie viel das Thier von der Seite betrachtet, gewinnt; und wie selbst eine liegende menschliche Figur von unten auf, d. i. von den Füfsen aus, oder auch von oben herein, gesehen, verlieren mufs, indem wir gar nicht mehr die schönen und grofsen Formen fassen und überblicken können. *)

Um meine Ideen anschaulicher zu machen, und das, was ich über Verkürzung gesagt habe,

*) Der Umrifs, den ich auf dem 51. Blatte gebe, ist eines der auffallendsten Beispiele davon. Als ob ein Sack getragen würde, so ganz formlos erscheint hier Christus. Ich behalte mir vor in den künftigen Supplementblättern Raphaels Grablegung zum Vergleich aufzustellen.

mehr zu unterstützen, gebe ich hier auf dem 47. Blatte den Interessenten meines Werkes eine kleine Anzahl verkürzter Figuren zur eigenen Betrachtung, Vergleichung und Beurtheilung.

Die an einem Platfond aufschwebende Gestalt von Lanfranchi ist Christus, wie man aus der Wunde sieht. Diese zur Rechten von Lairese: eine allegorische Darstellung des Winters.

Der Engel in die Ecke gedrückt nebst dem Christuskopf von Correggio aus dem Gemählde: Christus am Öhlberge, und die Engelgruppe zur Rechten aus der weltbekannten heiligen Nacht von demselben Meister.

Jetzt zur Anzeige der übrigen Blätter dieses Werkes.

Das 48. und 49. Blatt enthält zwei Darstellungen der heiligen Maria mit ihrem Kinde und dem Johannes. Das erstere ist von del Sarto unter der Benennung la Madonna col Bambino; das letztere von Raphael unter der Benennung la Madonna della Sedia. *) Schon das erstere ist trefflich, besonders schön gemahlt und Einer

*) d. i. auf dem Stuhl; col Bambino deutsch: mit dem Knaben. Und so giebt's eine Madonna col Sacco, mit dem Sack.

der schönsten del Sarto's, die ich gesehen; *) aber schöner und sprechender ist doch letztere vom Raphael; zarter, inniger, rein weiblicher. Del Sarto's Mutter ist ernster, weniger weiblich.

Das 50. Blatt macht uns mit einer Darstellung der drei Frauen am Grabe Jesu von Annibali Carracci bekannt. Ein vortreffliches Werk! Die Gewänder — im religiösen Stil — sind musterhaft. Wie selten finden sich diese in diesem Stile so verstanden! Wie häufig dagegen aus seidenem Stoff steinartig aufgebaut.

Das 51. Blatt bestätigt sogleich, was ich gesagt habe, und die Vergleichung zeigt das mehr und minder Edle durchaus.

Ich habe stets absichtlich Beispiele aus den Werken berühmter Männer gewählt, deren Namen gewöhnlich Respekt und Schweigen gebietet, und bei welchem die Beschauer immer nicht recht wissen, woran sie sind. Um nun keine Blöfse zu geben, rufen sie oft sogleich aus: vortrefflich! sobald von dem Führer mit bedeutendem Air — das Bild affigirt worden ist. Ich wiederhole aber auch den freundschaftlichsten Rath, schweigend sich seinem Gefühl zu

*) Im Besitz des Herrn Grafen von Fries in Wien.

überlassen und nicht voreilig abzusprechen. Denn es kann doch manches Werk nicht sogleich anziehen, und doch viel Vortreffliches haben: man sehe wenig und lasse sich, wo möglich, unterrichten.

Auf dem 52. Blatte sehen wir 2 Fuchsköpfe, 2 Löwenköpfe, einen Hundekopf und eine sich bäumende Löwin — nach Riedinger gezeichnet.

Wie schlau und hinterlistig ist nicht der Blick des Fuchses; wie offen das Auge des charaktervollen Löwen und des ehrlichen Hundes!

Mit einem offenen Auge, wie das Sprüchwort sagt, blickt Löwe und Hund uns an, in-
deß der Fuchs listvoll von der Seite schielt.

Mit welchem Auge, mit welcher Offenheit und Vertrauen blickt das Kind um sich her; wie unsicher, mißtrauend und hinterlistig der Schurke, ehe er ganz Meister ist.

Wie ganz anders steht auch das Auge im menschlichen Kopfe: ganz horizontal; beim Thier bald mehr, bald minder schräge. *)

Lavater hat darüber viel Vortreffliches gesagt, und man findet einen Schatz von inter-

*) Es giebt Menschen, bei welchen das Auge etwas schräge liegt; und das ist, was Gall für Personsinn hält.

essanten Ansichten in seinem Werke; nur muß man solches mit Besonnenheit und Kritik lesen.

Ich bitte nun noch einmal zu einer genauen Vergleichung des Menschen mit dem Thiere zurückzugehen, und die sich bäumende Löwin — ich fand keinen passenden Löwen, der weit mehr Wirkung gethan haben würde — mit dem aufrechtstehenden Menschen zu vergleichen.

Der Löwe ist bekanntlich das edelste unter den vierfüßigen Thieren; auch hat er die edelste Form. *) Wie groß und kraftvoll und gewaltig ist der Ausdruck seines Gesichts. Das fühlten die Alten, die das Majestätische des Zevs durch das Sublimirte, was sie vom Ausdruck des Löwen entlehnten, zu steigern suchten, recht gut.

Wie breit und stark ist seine Brust; wie gewandt seine Vorderbeine, gleich dem menschlichen Arm. Nichts an ihm erregt eine Vorstellung von Dummheit und Mast; alles nur Stärke und Kraft. Wie ähnlich also durchaus dem ursprünglichen Menschen vor allen andern Thieren.

*) Ich sage die edelste Form: denn schöner ist wohl das Pferd.

Den Affen übergehe ich ganz; er taugt nicht in diesen meinen Kram, weil der Affe — ein Affe ist. *)

Das 53. Blatt zeigt uns die Darstellung der Schöpfung Adams von Michel-Angelo, (nach Cunego,) die uns ein Beispiel der erhaben-

*) Noch habe ich die Bemerkung gemacht, daß die Thiermahler, welche mit ganzer Leidenschaft für dieses Fach, die Thiere und überhaupt die wilde Natur mit der größten Wahrheit darstellten, wie Riedinger, Ruthart, Venix, Hondekonter u. s. w., daß diese, wenn sie in ihre Gemählde einen Menschen: einen Jäger, oder den Herrn gezähmter Thiere u. s. w. brachten, diesem immer etwas Thierähnliches gaben; und umgekehrt erhielt das Thier, der Löwe, das Pferd u. s. w. von großen Figuristen, die nach dem Höchsten in der Menschheit strebten, vom Michel-Angelo, Raphael, Dominichino u. s. w. etwas Ideales, Edles, Majestätisches.

Es läßt sich dieses psychologisch sehr leicht erklären. Die herrschende Leidenschaft geht in Alles über, was der Mensch thut. Der Sinn für das Edlere in der Natur zeigt sich durch das Edle; der Sinn für das Wilde, Rohe, durch den Ausdruck des Rohen. Der Mensch vermag nicht sich so leicht von sich loszureißen: er spricht sich gewöhnlich aus. Und so ist es recht gut, daß auch die Parforçehetzer durch die Thiermahler das Ihrige erhalten, was sie auszeichnet.

Aus alle diesem geht aber hervor, daß die edelste Zucht in der Kunst nur durch die edelste Menschengestalt erreicht werde, wie das rein Moralische in der Jugend durch das Beispiel wahrer Sittlichkeit.

sten Ideen giebt, zu welchen das echt plastische Genie dieses Mannes sich aufzuschwingen fähig war.

Es erscheint hier der Allmächtige, umgeben und getragen von seinen Engeln — seinen personificirten moralischen Kräften in den Gestalten von lauter schuldlosen Wesen, die Rechte schaffend mit Kraft, zum Werde des ersten Menschen gehoben. Wie ein elektrischer Funke strömt das Leben aus dem Finger Gottes in den Finger des lebend vom Herzen sich hebenden linken Armes seines Ebenbildes, indess die ganze rechte Seite noch gleichsam an die Erde gekettet sich befindet, das Haupt aber nach seinem Schöpfer sich neigt.

Wahrlich! dieses grossen Gedankens war nur Michel - Angelo fähig!

Auf dem folgenden Blatt mit No. 54. sehen wir die Darstellung des erschaffenen ersten Weibes so trefflich und sinnreich humanisirt gegeben!

Eva, an der linken Seite Adams — auf die Schrift hindeutend: dafs sie Gott aus einer Rippe Adams geschaffen — ein herrliches, kraftreiches, grossweibliches Wesen, in Demuth den Vater anerkennend, der gleichsam zu ihr spricht:

da wärest du! du magst dich gut aufführen!!

Du guter Adam du, dein erster Schlaf war
deine letzte Ruh!

Das 55. Blatt enthält die Gruppe des Pythagoras aus der Schule von Athen zur Linken; und das

56. die des Archimedes zur Rechten (nach Volpato.) Diese letztere Gruppe wird von allen kompetenten Richtern als ein Muster der trefflichsten Zusammenstellung gehalten, und jeder Fühlende wird dieses mitempfinden. *) Die vollste Wirkung kann freilich nur das Ganze thun.

Die Original-Zeichnung in gleicher Gröfse mit dem Gemählde, Kontur und angetuscht, befindet sich ebenfalls im Museo zu Paris.

Zwischen beiden Gruppen sieht man einige Stufen höher, halb sitzend, halb liegend, Diogenes, der das Ganze mit der größten Naivität verbindet und ins Gleichgewicht bringt.

Das 57. Blatt zeigt uns eine Darstellung von

*) Man lese hierüber Göthe's Propiläen, 1. Bds 2tes Stück, und Fernow's römische Studien, welche man sich durchaus anschaffen muß.

einer Kreuzabnehmung von le Brun, (nach Audran,) einen Gegenstand, der häufig behandelt worden ist. Diese Anordnung ist vortreflich, die Köpfe voll Ausdruck, und Licht- und Schattenmassen mit Verstand vertheilt.

Mit der schon oft erwähnten Verklärung Raphaels macht uns das 58. Blatt bekannt. Früher habe ich schon gesagt, daß über dieses Gemählde viel gestritten worden ist: man hat immer getadelt, daß hier zwei Handlungen auf einmal vorgestellt worden sind. Die kompetentesten Kunstrichter vereinigen sich aber doch dahin, daß es ein Meisterstück sei. Vielleicht beglückt uns Herr Hofrath Morgenstern recht bald mit seiner versprochenen Beschreibung.

Man erlaube mir nun auch mit dem 59. Blatt eine Komposition, unter der Benennung Raphaels Leichnam, von mir einzuschalten. Ich bin nicht unbescheiden genug, diese Darstellung unter die besten Muster zu rechnen, sondern ich sehe sie vielmehr als ein Denkmahl meines Herzens an, diesem Unsterblichen mit der innigsten Verehrung geweiht.

Als ich diese Idee vor 10 Jahren komponirte, hatte noch niemand diesen Gegenstand behandelt, den ich von Vasari beschrieben fand.

Diese Bemerkung war für mich desto anziehender.

Vor einigen Jahren erst ist dieselbe Idee, wie mir der Herr Kammerherr von Ramdohr erzählte, von einem Franzosen ausgeführt worden.

Der Beifall, den diese meine Zeichnung (in royal Folio) damals bei der Ausstellung in Dresden erhielt, machte mir Muth, solche in Öhl größer auszuführen und dazu als Pendant die Leichenprozession, bei welcher die Verklärung vorgetragen wurde, zu komponiren. Allein der Drang der Umstände haben mir dieses Unternehmen noch nicht vergönnt.

Die Vorstellung ist folgende:

„Raphaels Leichnam in seiner Officin neben seinem letzten Werke, seinen Freunden, Verehrern, Lehrern und Schülern dargestellt; unter welchen der Pabst selbst, der Kardinal Julius de Medicis, der Graf Castiglione, Peruggino, Julio Romano, Penni, Fra Bartolo u. s. w. und seine Geliebte Fornarina (Tochter eines Töpfers), auch die ihm bestimmte Nichte des Kardinals Bibiani sich besonders auszeichnen.“

Mit dem 60. Blatte mag denn Amor, der Weltenbeherrscher, den Beschluß machen.

Es ist derselbe Amor, von dem ich schon im ersten Theile mit Bewunderung sprach; hier freilich nur ein Schatten, da ihm noch besonders jener Zauber der Farbenharmonie fehlt. Die Phantasie mag ersetzen, was sie kann. Coreggio habe denselben — sagt man — sieben Mal gemahlt. Welcher das Original ist, und wo? habe ich nicht erfahren können.

Vielleicht deuten die beiden Genien zu seinen Füßen dahin, daß Liebe, Freude und Schmerz bewirke. Wer vermag die Gedanken ganz zu entziffern!

Es giebt eine unzählbare Menge von Geschichten, in welchen Amor und Cupido ihre Rollen spielen, und jede Darstellung spricht immer wieder jedem individuellen Karakter verschieden an; das hängt theils vom Künstler, theils vom Beschauer ab: Jedes bringt sich selbst mit.

Zum Beschluß noch einige Erinnerungen über Betrachtung der höhern Kunstgegenstände, und ein Wort über die Grenzlinie drei verwandter Künste: der Plastik, Malerei und Schauspielkunst.

Ob ich nun gleich voraussetzen darf, daß man alle diese Blätter mit gehöriger Aufmerksamkeit betrachtet habe, so erlaube man mir noch Etwas als Rekapitulation zum Besten aller Kunstfreunde zu sagen, das manchem Besitzer dieses Werkes nicht unwillkommen seyn dürfte.

Wenn wir uns nemlich vor einer Zeichnung, oder einem Gemählde, oder plastischen Darstellung befinden, und uns zu Gunsten unseres Genusses, dem Totaleindruck gehörig überlassen haben, so müssen wir dann, um so viel als möglich Vorthail zu haben, in das Detail übergehen, mit der Untersuchung, was hat der Künstler vorstellen wollen, und wie hat er dieses vorgestellt? Ist die Darstellung mythologischen Inhalts; so ist die Frage: ist der Gegenstand ein göttliches oder halbgöttliches Wesen; eine Muse, eine Nymphe; ein Genius, ein Faun, ein Satyr? u. s. w. ist die Darstellung rein historischen Inhalts; so ist die Frage: Welches ist die Hauptfigur und wer ist sie; von welcher Nation, von welchem Stande, und welcher Grad von Bildung darf hier vorausgesetzt werden.

Auf diese Ansichten, welche schon auf der

Basis der Kunst, auf der Zeichnung beruhen, müssen wir unser ganzes Auge, unser ganzes Gemüth richten.

Es sei mir daher erlaubt — ohne mißverstanden zu werden, als wüßte ich verdienstvolle Männer nicht zu würdigen — mich auf die in diesem Werke enthaltenen und als Kontraste angeführten Darstellungen von Rubens und Boucher zu berufen, (da ich mich an Beispiele halten mußte,) welche beiderseits gegen den Charakter der Wahrheit und den wahren, bekannten Endzweck der schönen Kunst gesündigt haben.

Und so finden wir denn z. B., daß die Rubensische Darstellung, (mythologisch - historischen Inhalts,) in welcher Meleager seiner Atalanta den Kopf des erlegten kalidonischen Ebers überreicht, kein ästhetisches Wohlgefallen bewirken kann, auch wenn wir nicht wissen, daß es Griechen seyn sollen. Kennen wir aber vollends den Meleager aus der Antike, und wissen, daß wir in mythologischen Vorstellungen (welche ganz poetischen Stoffes sind,) stets das Höchste des Charakters anzunehmen berechtigt sind; so wird der Kontrast desto größer: denn Rubens Meleager ist eine gemeine

Tagelöhnergestalt und Atalanta nicht einmal eine schöne Niederländerin, so sehr sie auch durch Farbe unterstützt ist. Diese Figur ist fett und faltig, wie wir dergleichen häufig in niederländischen Gemälden sehen. *)

Dasselbe gilt bei der Beurtheilung und Kunstkritik der *Venus tranquille* von Boucher, der Grablegung und den Grazien von Rubens. Indefs behalten diese Sachen immer ihren — freilich nur relativen Werth — und können, wenn auch nicht in kleineren Sammlungen, doch in größeren Kabinetten und Gallerien zweckmäßig genug ihren Platz nehmen.

Am interessantesten ist es wohl, wenn Umstände es nicht anders mit sich bringen, seine Sammlung mit einzelnen guten Sachen zu etabliren. Auf diese Weise gewährt uns das Sammeln immer neues Vergnügen, immer neues Interesse; dieses desto mehr, je mehr unsere Kunde steigt, — wenn auch zuweilen — durch

*) Eben so auffallend ist die Darstellung: Jupiter und Merkur bei Philemon und Baucis von Jordaens; und unzählige dergleichen Darstellungen, biblischen oder mythologischen Inhalts u. s. w., die man leicht durch Kupferstiche kennen lernen kann, sind auf diese Art behandelt worden.

Schaden. Man kann wahre Kenntnisse nicht theuer genug bezahlen!

Die Behandlung der Farbe, Schatten und Licht, das Helldunkel (*clair obscure*) haben in der Regel die Niederländer vorzüglich verstanden, und der Effekt in ihren Gemälden ist oft zur Bewunderung schön. *) Nur ist dieses alles in der schönen Kunst nicht die Hauptsache, ob es gleich ohne Nachtheil nicht vermist werden darf.

Wir haben daher auch ferner das Recht zu sehen und zu beurtheilen, ob sich die Hauptfigur (oder Hauptfiguren) an ihrem gehörigen Platz, (welcher stets die Mitte ist,) von welcher die Hauptmasse von Licht und Schatten auszugehen und sich zu verbreiten pflegt, befindet; ob Beleuchtung und die mimische Stellung des Körpers und Wendung des Kopfes auch so angeordnet, daß dadurch der Ausdruck dem Charakter gemäß gehoben wird, das Gesicht harmonisch mit dem Übrigen uns desto anziehender beschäftigt, und überhaupt so viel

*) Wie vortrefflich ist nicht ein großer Theil ihrer Landschaften und ihrer Viehstücke! Man denke nur an Ruisdahel und Paul Potter. Wie vortrefflich im Rembrand, Teniers, Ostade u. s. w.

als möglich groſſe Massen von Licht und Schatten, für das Nackte (des Körpers) sowohl als für die Bekleidung — nemlich breit besonders im Lichte, bedacht, alle Gegenstände gehörig gerundet und von einander getrennt worden sind; ob alle Nebenfiguren und tieferen Gründe abgedämpft, d. i. sanfteres Licht und sanfteren Schatten haben.

Beiwerke, welche nur mit Sparsamkeit und Einsicht angebracht werden dürfen, müssen den Schein haben, als ob sie weniger vollendet wären, damit das Auge des Beschauers ruhig auf den Hauptgegenstand verweilen und durch Blinken und Pappilotiren nicht abgezogen werde, indess der verständige Künstler in einem vollendeten Werke auch diesen den gehörigen Antheil von Ausarbeitung geben und keine Nebensache vernachlässigen wird, wie auch der Schöpfer das kleinste Blümchen bedachte.

Beispiele von anerkannter musterhafter Vollendung belehren uns über dieses Alles am besten und steigern unser Gefühl immer höher. Nur durch dieses Verfahren unterstützt werden wir im Stande seyn, zu beurtheilen, ob der Künstler seinen Zweck erreicht, und den gerechten Forderungen Gnüge geleistet. Da es uns hier

um richtige Kultur zu thun ist, so müssen wir uns auch ein hohes Ziel stecken: denn die Kultur des Geistes ist durch Verein der Ausbildung aller moralischen und sittlichen Kräfte einer unendlichen Vervollkommnung fähig.

Im Laufe dieser Betrachtungen kommen wir ganz natürlich auf Kunstwerke, in welchen die Grenzen der Eigenthümlichkeit des Vermögens der schönen Künste oft überschritten worden sind; ich will daher so viel dieser Plan gestattet, noch etwas über jene Schranken sagen, die jeder Kunst, nemlich der Bildnerei im engern Sinne, der Plastik, der Malerei, welche die Zeichenkunst mit in sich begreift, und Schauspielkunst gesetzt sind.

Die Bildnerei stellt Gestalten und die Schauspielkunst Handlung durch Gestalten dar; beides thut auch die Malerei. Darum ist die Frage:

„Wo laufen die Grenzlinien dieser Künste zu einer erlaubten Gemeinschaft ihrer Besitzungen in einander, und wo trennen sie sich?“

von nicht geringerer Wichtigkeit für die Kunstkritik, als die Grenzenbestimmung zwischen

Dichtkunst und bildender Kunst, überhaupt. Über die Grenzlinie zwischen Dichtkunst und Malerei haben wir einen Aufsatz dem scharfsinnigen Lessing zu verdanken, der die Bahn brach, die seitdem kein Kunstforscher verfolgte.

Fernow, der viel zu früh verstorbene Fernow, war wohl wieder der erste, der in seinen römischen Studien den Faden von neuem anknüpfte und die Grenzen zwischen der Bildnerei, Malerei und Schauspielkunst genauer bestimmte, unter dessen Leitung ich hier das Wenige gebe.

Die neuere Kunst bietet häufig Beispiele des nachtheiligen Einflusses unbestimmter und unrichtiger Begriffe vom Zwecke der Malerei auf die Wahl und Behandlung der Gegenstände dar.

Wir sehen den Bildner die idealische Schönheit der Gestalt und die Bestimmtheit des Charakters dem Ausdruck heftiger Bewegungen opfern, ohne diesen Ausdruck, der sich in übertriebenen Stellungen und Verdrehungen des Körpers zeigt, durch eine innere oder äußere Veranlassung zu begründen; daher denn auch solche Gestalten, bei aller Anstrengung, nichts ausdrücken; während auf der andern Seite der Mahler in eine geistlose Nachahmung antiker

Formen, *) oder in akademische Stellungen und theatralischen Gruppenbau, oder in die Kunst zu pinseln und durch auffallende Farbenwirkung zu blenden, den Zweck und die Schönheit seiner Kunst setzt, und dafür den natürlich wahren und schönen Ausdruck, die Bedeutsamkeit und Mannigfaltigkeit der Charaktere, die Deutlichkeit und das Interesse der darzustellenden Handlung vernachlässigt. Wie oft sieht man Talent, Kunst und jahrelangen Fleiß an einen übelgewählten Gegenstand verschwendet, wo man zwar die Geschicklichkeit des Mahlers bewundern, zugleich aber auch seinen Mangel an Einsicht und Geschmack in den höheren, wesentlichen Theilen der Kunst bedauern muß.

Wir fühlen oft bei Betrachtung manchen Bildes, das eine interessante Scene aus der Schauspielkunst darstellt, die uns bei der Auf-

*) Auch darinnen wird oft gefehlt, daß man das mit dem tiefsten Studium anatomischer Kenntnisse ausgearbeitete Thonmodel gleichsam wieder treu kopirt und darüber in eine gewisse Steifheit verfällt, die nicht in das übrige Leben paßt. Der große Vortheil des Studiums in Thon ist unlängbar, aber man setze es auf die Seite, gleichsam nur zur Nachfrage und mahle mit Feuer aus der Seele, wo der Charakter tief geprägt und wahr zu liegen pflegt.

führung oder auch schon beim Lesen ergriffen, daß der Künstler bei aller Wahrheit, Schönheit und Kraft seines Bildes, unendlich weit hinter der lebendigen, durch Wort und Geberde belebten Darstellung der Bühne zurückgeblieben. Hier liegt der Fehler bloß in der Wahl, und keinesweges im Unvermögen der Malerei; denn es fehlt gar nicht an Beweisen, (wie uns Raphael, Michel-Angelo, Dominichino, Poussin u. s. w. gegeben haben,) daß die Malerei gewisse Gegenstände und Auftritte, in größerer Vollkommenheit und Schönheit zur Anschauung gebracht, als die Bühne, obgleich durch das wirkliche Leben unterstützt. Und so muß sie denn auch wiederum in gewissen Fällen mächtiger seyn können, als Beredsamkeit und Darstellungskunst des Geschichtschreibers und Dichters. *)

Wenn der Lessingische Satz:

„nur das kann die Bestimmung einer
„Kunst seyn, wozu sie allein ge-

*) So wurde erzählt, daß die in einen Palast zu Neapel eindringenden Franzosen, die durch kein Bitten abgehalten werden konnten, durch die Darstellung der Helena in einem Gemählde von Wilhelm Tischbein, ehemaligem Direktor der Königl. Akademie daselbst, so ergriffen wurden, daß sie Schonung gewährten.

„schickt ist, und was sie ohne
„Beihülfe einer andern am voll-
„kommensten zu leisten vermag,“
seine Richtigkeit hat, so wird auch jede Kunst,
wenn sie einen, ihrem eigenthümlichen Zwecke
völlig angemessenen, Gegenstand gehörig behan-
delt, fähig seyn, diesen Gegenstand vollkomme-
ner und schöner darzustellen, als irgend eine
andere.

Vorausgesetzt also, daß jede der drei oben
genannten, durch ein gemeinschaftliches Mittel
ihrer Darstellung (Gestalten im Raume) ver-
wandten Künste, nebst dem allgemeinen
Kunstzweck der schönen Darstellung
einen besonderen ihr eigenthümlichen
Zweck hat; so muß die Bildnerei, obgleich
ihre Sphäre weit beschränkter ist, als die der
Mahlerei, und obgleich ihr die belebende Kraft
der Farbe mangelt, doch in ihrer Beschränk-
theit mächtiger seyn, als die Mahlerei, wenn
diese denselben Gegenstand mit gleichen
Ansprüchen darzustellen unternimmt. Ungeach-
tet ihres großen Vorzuges, nebst der Gestalt
auch die materielle Beschaffenheit der Dinge
auszudrücken, erscheint die Mahlerei unvermö-
gend neben der Bildnerei, wenn sie hochidea-

lische Charaktere in reiner Formschönheit darstellen will.

Die Mahlerei kann in diesem Falle diesen innigen und reinen Genuß der Schönheit nicht bewirken, den die Bildnerei zu geben vermag. Sie kann Gestalten lebendiger, reizender, ausdrucksvoller, aber nicht wahrer, nicht idealischer, nicht schöner darstellen.

Eben so wird auch ihrerseits die Mahlerei, obgleich ihr körperliche Wirklichkeit, wahre Bewegung, lebendiger Ausdruck und die eindringende Macht der Rede mangeln, obgleich sie nur einen Moment und für diesen nur einen Ansichtspunkt hat, dennoch im Stande seyn, eine ihrem eigenthümlichen Zwecke angemessene Handlung interessanter und schöner darzustellen, als die Bühne.

Was kann also für die Kunstkritik wichtiger seyn als den eigentlichen Zweck und die Grenzen jeder dieser verwandten Künste genau zu kennen, und derjenigen Eigenschaft nachzuforschen, durch welche sie sich, entweder ausschliessend oder vorzugsweise für die eine oder die andere schicken, und auf diese Weise die ästhetische Kraft einer jeden Kunst

rein und gleichsam in ihrem Brennpunkte zu erblicken!

Der allgemeine Zweck aller schönen Kunst ist: schöne Darstellung ästhetischer Ideen. Aber die Art der Darstellung wird theils durch die Art und Beschaffenheit jener Ideen, theils durch die Art und Beschaffenheit der Mittel bestimmt, durch welche jene ihrer Natur gemäß, allein vollkommen zur Anschauung gebracht werden können.

So viele verschiedene Mittel des ästhetischen Ausdrucks oder der schönen Darstellung möglich sind, so viele Arten schöner Kunst kann es auch geben, die aber bei aller Verschiedenheit ihrer eigenthümlichen Darstellungsarten und ihrer besonderen Zwecke, doch als schöne Künste sämtlich unter einem gemeinschaftlichen höchsten Zweck enthalten sind. Und so haben wir denn Dichtkunst, Redekunst, Musik, Zeichenkunst, Plastik, Malerei, Schauspielkunst, theatralische Tanzkunst u. s. w.

Bei jeder schönen Kunst finden aber zwei Beziehungen Statt: die eine auf den allgemeinen und höchsten Zweck; und die andere auf

den besonderen, durch das Element und Mittel bestimmt. Der Zweck der Mahlerei wird also nicht bloß nach dem bestimmt, was sie als Mahlerei, sondern auch nach dem, was sie als schöne Kunst leisten kann.

Die Mahlerei ist vor allen andern schönen Künsten fähig, körperliche Gegenstände, so wie sie dem Auge erscheinen, in Gestalt und Farbe, aufs täuschendste nachzuahmen. In diesem Vermögen des wahren und schönen Scheines besteht ihr eigenthümlicher Vorzug, als Mahlerei in eigentlicher Bedeutung. Die höchste Täuschung ist aber nicht ihr höchster Zweck, denn sie soll nicht durch Vexirbilder (wie der Vorhang des Parrhasius, und der Schleier des Grafen Rotari (in der Dresdner Gallerie), und Bassano's gemahltes Buch, das Annibal Carracci vom Tisch aufheben wollte, es sind,) äffen, sondern durch Schönheit und Harmonie gefallen; sie soll nicht Verwunderung; sondern Theilnahme, Rührung, den Genuß eines vollkommneren Daseyns, bewirken: ihr steht die ganze Natur und die Ideenwelt, wie aller schönen Kunst, zu Gebote, aus welcher sie ihren Stoff und eine Anzahl Gestalten zugleich mit dem Raume selbst zur Anschauung bringen kann.

Es unterscheidet sich also die Mahlerei von der wirklich runden Bildnerei, (der Plastik) einmal dadurch, daß diese gewöhnlich nur auf einzelne Gestalten eingeschränkt ist, in welchen sie auch ihren eigenthümlichen Zweck, nemlich schöne Darstellung eines idealischen Individuums vollkommen erreichen kann; und das andere Mal dadurch, daß letztere den Raum selbst nicht zugleich mit darzustellen vermag.

Einen dritten Unterschied macht das Kolorit, im größten Umfange, dessen sich die Mahlerei bemächtigt, wodurch sie das ersetzt, was ihr an hoher Idealität abgeht.

Die Plastik ist also zwar im Stande, die Formen der Körper in größter Wahrheit und Schönheit darzustellen; aber die Materialien, auf die sie angewiesen ist, machen es ihr unmöglich, mit dieser idealen Wahrheit und Schönheit der Formen, auch die materielle Beschaffenheit der Gegenstände auszudrücken; ja ihr Zweck verbietet ihr sogar — wie schon einmal erklärt worden ist — alle besonderen Ansprüche darauf; denn sie würde durch den Ausdruck des Stoffes etwas leisten wollen, was sie nicht nur höchst unvollkommen vermag, sondern was auch mit ihrer reinen Idealität unver-

träglich ist, und folglich wider den früher angeführten richtigen Lessingischen Grundsatz streiten.

Dessen ungeachtet fordert aber jener Zweck von ihr die allgemeine oder ideale Wahrheit des Stoffes, nemlich, daß das Nackte als Fleisch (nur nicht als wirkliches), Haar als Haar, und die Bekleidung des Nackten als Gewand erscheine. Denn es giebt eine Art, den Charakter eines Stoffes bloß im Wesentlichen, durch die Behandlungsweise andeutend auszudrücken, welche die wahre und einzige ist, die sich für den Idealstil der Skulptur schickt, welcher alles verschmähet, was an die gemeine Nachahmung des Wirklichen erinnert.

Der Ausdruck, insofern die Plastik dessen mächtig ist, offenbart sich also nur an der Form; die Farbe aber, wodurch der mimische Ausdruck belebt wird, gehört nur zu den eigenthümlichen Vorzügen der Malerei.

Dicht - und Redekunst stellen, so wie die Tonkunst, bloß in der Zeit dar, und ihr Mittel ist Bewegung: für sie ist das Ohr der auffassende Sinn. Bilder können diese Künste nicht geben, sondern nur unmittelbar durch Schilderung und beschreibende Darstellung Gestalten

andeuten, indem sie vorhandene Bilder wecken; höchstens können sie durch neue Zusammenstellungen von Theilanschauungen dem bildenden Künstler neue Bildungen vorerfinden; und dieses Erfinden durch neue Verbindung des Vorhandenen, durch neue Beziehungen zwischen dem Sinnlichen und Geistigen, ist überhaupt das eigentliche Geschäft der dichtenden Phantasie, und insofern muß auch jeder bildende Künstler Dichter seyn. Das ästhetische Vermögen dieser Künste besteht also vorzüglich darin, daß sie durch Erweckung einer Menge von Ideen, Bildern und Empfindungen nach einem unterliegenden Zwecke das Gemüth in ein freies Spiel seiner Kräfte setzen.

Was nun aber beide Arten schöner Kunst — bildende und dichtende — jede auf ihre Darstellungsmittel beschränkt, nur einzeln und zum Theil bloß dem innern Sinn anschaulich darstellen können, das stellt die Schauspielkunst im vollkommensten Verein, wie im wirklichen Leben, durch beide Formen des Ausdrucks — Gestalt und Bewegung (als die allgemeinsten, dem Raume und der Zeit entsprechenden Elemente,) dem äußeren Sinne dar: denn dieser stehen Gestalt und Geberde,

Sprache und Ton, vereint, als Mittel des ästhetischen Ausdrucks zu Gebot; sie giebt von dem was sie vorstellt, den wahresten, vollständigsten Eindruck; daher auch ihre grössere Kraft das Gemüth zu bewegen, daher das ergreifende Leben, das hinreissende Interesse ihrer Darstellungen.

Allein die Macht aufs höchste zu rühren, ist wieder nicht der höchste Zweck der schönen Kunst, sonst würde sie vor allen andern, selbst vor der Tonkunst, den Rang behaupten.

Was aber der Malerei durch das wirkliche Leben, durch Sprache und Ton abgeht, das ersetzt sie wieder durch ihre eigenthümliche Macht, Gestalten zu bilden, die dem Karakter des innern Menschen völlig entsprechen, und desto mächtiger durch die Harmonie des Geistes und des Körpers auf uns wirken.

Die Schauspielkunst muß die Gestalten, vermittelst welcher sie eine Handlung aufführt, nehmen, wie die Natur sie gebildet hat, und gewöhnlich aus einer sehr kleinen Anzahl von Individuen. Die Malerei hingegen erfindet und schafft ihre Gestalten, wie das Bedürfnis des Gegenstandes und der Kunst sie fordert. In jener ist es zufällig und höchst selten, daß Gestalt

und Physiognomie des Schauspielers ganz zum Charakter seiner Rollen stimmen; darauf rechnen kann sie also nicht. Es ist schon ein Glück, wenn Gestalt und Physiognomie dem Charakter der Rolle nicht widersprechen. Des Schauspielers Pflicht ist daher, seine Individualität so sehr als möglich zu verbergen, — worinnen ihn auch eine tiefere Kunde seiner Mahlerei, das sogenannte Schminken, unterstützt —, aber nicht sowohl durch Gestalt allein, als vielmehr durch die Wahrheit und schöne Individualisierung seines Spiels, muß er den Charakter seiner Rolle auszudrücken suchen.

In der dramatischen Mahlerei hingegen ist allezeit die innigste Übereinstimmung mit dem Charakter, der Physiognomie mit Gemüthsstimmung und Leidenschaft der Person, ein Postulat, d. i. eine gerechte Forderung, die auch das Genie zu erfüllen vermag.

Vollkommen klar zeigen sich die Vorzüge und die Macht der Mahlerei vor der Schauspielkunst darinnen, wenn beide Personen aus Dichtungen und Erzählungen, wie die eines Homers u. a. m., darzustellen haben: z. B. einen Hektor, Achill, Agamemnon, Ajax, Diomed, Odysseus u. s. w. eine Andromeda, Helena,

Hekuba, Penelope u. s. w., und wenn nun gar den Helden ein Kastrate zu machen verdammt ist! —!

Jeder Gebildete macht sich beim Lesen, obgleich nur unbestimmt und dunkel, von den ihm vorkommenden handelnden Personen, sein eigenes Bild, zu welchem der Dichter die Grundzüge giebt: — denn dieses physiognomische Gefühl beruhet größtentheils auf den allgemeinen physischen und sittlichen Anlagen der menschlichen Natur. — Zwar wird dieser objektive Stoff unter der subjektiven Bearbeitung, die er in der Vorstellung jedes Lesers erleidet, modificirt, aber nie ganz entstellt. Auch bewirkt die Unbestimmtheit des Phantasienbildes der Leser, daß es sich sehr leicht, wenn es nicht ganz widersprechend ist, dem sichtbaren, bestimmteren, dem Charakter entsprechenden Bilde, leicht anmodelt, und in seiner Weichheit die festere Form umfließt.

Der Schauspieler kann also bloß durch sein wahres und schönes Spiel gefallen. Diefes geht in einer Reihe von Momenten vorüber. Jeder Stillestand in demselben würde eine Unterbrechung der Handlung seyn, und jede Täuschung, welche die lebhafteste Theilnahme des

Zuschauers unterstützt, zerstören. Der rasche Gang reißt den Zuschauer unaufhaltsam fort, und erst dann, wann das Schauspiel geendigt ist, gewinnt er Ruhe, um die empfangenen Eindrücke zu erwägen, und der Summe derselben, oder des Totaleindrucks und der ästhetischen Einheit des Werks, mit hinreichender Klarheit bewußt zu werden. *)

*) Die Grenzlinien der Mimik, als eines wichtigen Theils der Schauspielkunst, begegnen sich auch auf der Bahn der bildenden Kunst. Der Unterschied aber zwischen der Mimik (Geberdensprache) und der Schauspielkunst, die beide durch lebende Gestalten darstellen, ist der, daß erstere sich nicht der Zunge bedienen darf; dafür aber durch langsameres Fortschreiten in ihren Bewegungen und im mächtigeren Minenspiele des Ausdrucks der Empfindungen der Seele auf unser Gemüth zu wirken vermag. Der gänzliche Stillstand ihrer Bewegungen, mit der Tendenz vorhandene schöne Gemälde darzustellen, (wodurch sie zugleich in das Gebiet der Malerei eingreift,) ist ihr aber mehr nachtheilig als zweckbefördernd, und dieses desto mehr, je weniger die darstellende Person von der Natur mit einer glücklichen äußeren Bildung begünstigt ist, und je weniger sie unter diesen Umständen der freien Phantasie Spielraum gestattet. Ihr ästhetisches Vermögen besteht also mehr darin, entweder durch eigene glückliche Erfindungen und Dichtungen, die sie mit der bildenden Kunst gemein hat, oder durch zweckmäßige Wahl gegebener Ideen, in wahren und schönen Darstellungen interessanter Charaktere und des verschiedenen Nationalstils der Kunst: und zwar durch mahlerische Bewegung, gewandte Anordnung in der Grup-

Die Malerei ist nur auf einen Moment eingeschränkt — und hier ist wieder ein Unterschied — aber dieses führt sogar einen wesentlichen Vortheil mit sich, der, wenn ihn der Künstler zu benutzen versteht, die Wahl schwer machen kann, ob man dieselbe Vorstellung lieber vollständig auf der Bühne, oder den einzelnen ausgehobenen, aber mit mahlerischer Schönheit dargestellten Moment im Gemälde festgeheftet, sehen möchte; und der Meister seiner Kunst wird immer so wählen, daß der Ausschlag auf seine Seite sich neige.

pirung, durch Grazie, magische Beleuchtung u. s. w. in einem hohen Grade zu interessiren: und zwar wird sie diesen Zweck desto leichter erreichen, je mehr die Darstellerin durch eine schöne Gestalt und Form unterstützt wird. Aber keinesweges vermag sie dieses durch plötzliche Erscheinungen, ohne alle Bewegung, der Wachfigur gleich, von welcher der Vorhang genommen wird. Beispiele haben dieses bestätigt. Will der Mimiker gewisse Ideen in einzelnen Gestalten, z. B. die Isis, Karyatiden u. a. m., ausdrücken, so gehört durchaus die Wahrnehmung der Veränderung und des kunstmässigen Gewandwerfens dazu, um den Zuschauer reichhaltiger zu beschäftigen. Denn ausserdem leistet selbst ein guter Kupferstich mehr Dienste.

Als ein großer Fehler ist auch der schwarze Hintergrund anzurechnen, von welchem die Schatten der lebenden Gestalt sich nicht trennen können.

Zwar wirkt dieß Gemählde ganz anders auf das Gemüth, als die Schauspielkunst, denn die Täuschung sowohl als die Theilnahme ist schwächer, da es nur den Schein des Lebens zeigt. Allein ein dramatisches Gemählde ladet zur ruhigen Betrachtung ein. Die Darstellung des Mahlers ist ein magischer Spiegel, der uns eine festgeheftete Erscheinung vorhält, auf der unser Blick bald mit lebhaftem Interesse umherschweift, bald ruhiger betrachtend verweilt. Der Totalindruck geht hier dem einzelnen vorher, und der eigentliche Genuß des schönen Kunstwerks, bei welchem wir immer vom Einzelnen zum Ganzen, vom Ganzen zum Einzelnen wiederkehren, beginnt erst nach jenem.

Über das, was im Gemählde geschieht, über den Inhalt, sind wir bald benachrichtigt; und auch der interessanteste Moment für sich allein würde nicht im Stande seyn, bloß durch seinen Inhalt das Gemüth lange zu beschäftigen. Aber außer dem Inhalte sind es die schönen charakteristischen Gestalten, die sprechenden Physiognomien, der treffende Ausdruck jeder Figur, die Anmuth und Natürlichkeit der Bewegungen, die reizende Harmonie der Farben, die Kunst

und Vollendung des Werks, die uns wechselnd anziehen.

Das schöne Bild der Handlung zaubert uns vor dem Gemälde fest; Wohlgefallen und Interesse wachsen mit der längeren Betrachtung. Kein heftiger Affekt bemächtigt sich des Gemüths; die Seele wird, wie von Tönen einer lieblichen Musik unvermerkt in ein süßes Selbstvergessen gewiegt, daß sie sich, in Betrachtung verloren, ganz dem Genusse des seelen- und lebenvollen Bildes überläßt. Die ruhige Macht der Schönheit in Gestalt und Ausdruck ist es, durch welche die Malerei über die Wahrheit und das wirkliche Leben der Bühne siegt; darum soll sie nicht sowohl in dem Interesse des Inhalts und in der Stärke des Ausdrucks, als vielmehr in der charakteristischen Idealität und Schönheit der Gestalten: in der physiognomischen Wahrheit, in der Anmuth des Ausdrucks, in der Wohlordnung und mahlnerischen Schönheit der Komposition — die weder in der pyramidalen, zirkel-, kegel-, traubenförmigen, noch in der konvexen, konkaven Gruppierung; noch in der symmetrischen oder äquilibrischen Abgewogenheit, noch in dem Bau nach den Regeln des Kontraposts oder des Hell-

dunkeln: noch in der theatralischen oder natürlichen Ordnung u. s. w. allein besteht; sondern mit einem Worte in der mahlerisch-schönen Darstellung des Moments, durch hohe Genialität erzeugt, ihre Nebenbuhlerin zu übertreffen suchen.

Die runde Bildnerei ist zwar eigentlich auf Darstellung einzelner Gestalten angewiesen; allein wenn der Künstler des Stoffes und der Mittel sich so zu bemächtigen Gewandtheit des Geistes genug besitzt, wie die Bildner der Gruppen des Laokoons und der Niobe, in welchen sie sich dem Gebiete der Malerei und ihrer Macht der Wirkung mit so vielem Verstand und Genie genähert haben, so ist ihm erlaubt, auch seine Schranken zu überschreiten und sich über den gebotenen Kunstzweck zu erheben: denn die Kunstkritik darf sich nicht vermessen dem schöpferischen Kunstgeiste die Bahn vorzuzeichnen und Schranken zu setzen, ob sie gleich das unbestreitliche Recht hat, ihn nach vollbrachtem Werke zur Rechenschaft zu ziehen und zu beurtheilen, wie der Flug gelungen ist.

Und so können wir Lessings negativen Satz:
„Eine Kunst soll nicht alles was
sie kann,“

mit Fernow umkehren und mit gleicher Wahrheit sagen:

„Jede Kunst darf mehr als sie
soll.“

Dieses ist vornehmlich bei den verwandten Künsten der Fall, welche in einem gemeinschaftlichen Elemente darstellen, wie z. B. Bildnerei und Mahlerei; Mahlerei und Schauspielkunst, in welchen die Sphären unter gewissen Umständen in einander laufen können, ohne deshalb ihr eigenes Gebiet zu verlassen oder ein fremdes zu verletzen.

Und so besitzt denn jede schöne Kunst, die mit Recht so zu heißen verdient, ihren Theil von göttlichen Segen, ihren höchsten Zweck zu erfüllen und dem gebildeten Geiste ein hohes Wohlgefallen und einen schönen Genuß zu bereiten; jede schöne Kunst ästhetisches Vermögen genug — da Schönheit an keinem Gegenstand ausschliessend geheftet, und sich mit den ver-

schiedensten Formen verbindet; da sie von allem Interesse des Inhalts unabhängig und in den verschiedenartigsten Erscheinungen dem Wesen nach eine und dieselbe ist: — auch mit der mächtigsten um den Preis der Schönheit zu streiten, und im eigenen Gebiete Vorzüge zu besitzen; keiner mächtigeren untergeordnet, keiner schwächeren vorgezogen zu seyn. Und so behauptet im Chor der schönen Künste, jede neben der anderen einen selbstständigen Rang. Diese Gleichheit verpflichtet aber auch eine jede um so stärker, sich aller Eingriffe in das Gebiet der andern zu enthalten, da jede nur in ihrem eigenen mächtig ist.

Ob aber gleich die schöne Kunst die ganze Natur, die ganze Ideenwelt in ihren Darstellungskreis zieht, so ist doch eigentlich der Mensch — wie schon öfters berührt worden ist — im ganzen Umfange seines Begriffes, der Hauptgegenstand derselben. Aber keine einzelne Kunst ist im Stande, den ganzen in allen seinen Anlagen vollkommen ausgebildeten Menschen, wie er in der Natur, selbst unter dem Zusammentreffen der günstigsten Umstände nie erscheinen kann, weil er ein Wesen von unendlichem Vermögen ist, das nur in der

Gattung seine ganze Vollkommenheit erreichen soll und kann; wie nur die Vernunft ihn unter dem ganzen Zwecke seines Daseyns als vollendet zu denken, nur die idealisirende Einbildungskraft ihn darzustellen vermag, — mit einem Worte: das Ideal menschlicher Vollkommenheit und Schönheit — vollständig auszudrücken.

Darum theilen die schönen Künste, ihren verschiedenen Fähigkeiten gemäß, sich gleichsam in die mannigfaltige Vollkommenheit der menschlichen Natur. Eine sucht vornehmlich das Ideal seiner Gestalt, eine andere das Ideal seines Charakters darzustellen; eine sucht seine Empfindungs-, eine andere seine Handlungsweise unter bestimmten Zuständen in idealischer Schönheit auszudrücken; eine stellt ihn in höchster geistiger, eine andere in höchster körperlicher Vollkommenheit und Schönheit dar.

So leistet jede in ihrer eigenen Sphäre, was keine andere auf dieselbe Art oder in gleichem Maße leisten kann, weil jede, ihrer Natur nach, an ein besonderes Darstellungsmittel gebunden ist, das sich besser für die eine als für die andere seiner mannigfaltigen Eigenschaften schickt.

Vergleichungsweise umfaßt freilich unter allen die Schauspielkunst (welche Dichtung und Schauspiel in sich vereinigt) den Menschen am vollständigsten und stellt ihn in den verschiedenen möglichen Zuständen seines Seyns am wahrsten und lebendigsten dar.

Darum müssen sich alle Künste einander die Hände bieten — welche sämmtlich auf Geisteskultur und sittliche Entwicklung den größten Einfluß haben — und durch Harmonie in einen Chor von Genien vereinigt, den menschlichen Geist auf die Bahn der schöneren Humanität zu leiten und dem Ziele seiner unendlich möglichen Vervollkommnung näher zu bringen sich göttlicherhebend zur Wohlthat der Menschheit bestreben.

Ich lege nun mit Ihnen, die ich mir als Familien, begleitet von wissbegierigen und hoffnungsvollen Kindern, zwar von den verschiedenartigsten Anlagen und Fähigkeiten, aber alle nach wahrer Ausbildung mit Beharrlichkeit strebend, denke, dieses Werk bis auf das letzte Blatt, zur Seite, mit der mir und denen, die schon einen Theil bedeutender Werke der Kunst

gesehen haben, möglichen lebhaftesten Vorstellung, als hätten wir einen Cyklus von den verschiedenartigsten Produkten des bildend-strebenden Geistes gesehen, über welche wir uns mit Liebe und Vertrauen unterhielten. Bald hätte ich mich zu denen von höherer Fassungskraft, bald zu jenen von minderer, gewendet, auf deren kindliche Fragen ich stets zu antworten bereit bin.

Wir erinnerten uns nun, in einen traulichen Zirkel vereint, der mannigfaltigen Eindrücke und Wirkungen auf unser Gemüth, und der Bemerkungen, die wir wechselseitig über Natur und Kunst einander mitgetheilt hätten, die uns alle mit tiefer Verehrung gegen den Schöpfer und die ganze Natur, als die Quelle alles Schönen, Edlen, Großen und Erhabenen; bald aber auch mit Erstaunen über grelle Verkehrtheit, sonderbare Mißgriffe und die lächerlichsten Erscheinungen *) erfüllt; so, daß

*) Wenn das Personale für komische Darstellungen in die Tracht unserer Vorfahren, in welcher sie noch vor 60 — 70 Jahren einhergingen: der Mann in das seidne oder Plüschkleid mit langer Taille, großen Ärmelaufschlägen und einer bis an das Ende gehender Reihe von Knopflöchern und Knöpfen; einem Tressenhütchen und kurzen Beinkleidern u. s. w.; die Dame in den steifen

wir uns endlich nach und nach durch aufmerksamere Betrachtungen und richtiger gefasste Ansichten, von einem Bestreben nach wahrer sittlichen Bildung uns beseelt fänden.

Reifrock mit langen Spitzenmanschetten und langer trichterähnlichen Taille gekleidet — mit einer aus Mehl und Fettschmieren und gewitterlockenden Eisennadeln aufgebauten Frisur, in Schuhen mit hohen Absätzen — mit einem Worte — in einer Tracht, wie man sie in einer Menge französischen und chodowiekischen Kupfern findet — mit Geistesgewandtheit auf der Bühne erscheint, so hat es gewifs die Lacher auf seiner Seite. — Und dieses alles war doch auch einmal Sache des Geschmacks!!

Ein großer Theil von Moden — deren Quelle meistens Gewinnsucht ist — haben Gebrechlichkeiten — und umgekehrt, hat ein großer Theil Gebrechlichkeiten neue Moden erzeugt. Die ewig richtige Ansicht ist und bleibt nur diese, den Kontur der natürlichen Gestalt durch Bekleidung nicht zu verhunzen, sondern ihre Formen durch sie anständig und sittig — ohne der Eleganz Abbruch zu thun — und gewisse Theile des Gewandes faltenreich erscheinen zu lassen. Die jetzige weibliche Kleidung und Kopfputz entspricht dieser Ansicht recht sehr. Nicht so die männliche: denn unser Frack ist nicht gerade der anständigste und ästhetischste Theil unserer Kleidung. Als Überkleidung bleibt der Mantel noch das Einzige, was dem Begriff eines schönen Gewandes entspricht.

Mehr oder minder ist der Mode auch die Stickerei unterworfen, die durch Darstellungen von Köpfen, Gestalten, Postkarten u. s. w. ihr Gebiet höchstnachtheilig überschreitet, deren Grenzen sich doch mehr auf Blumen, Vögel und

So reichen wir denn einander die Hände — das bedeutendste Symbol der Einigkeit und des Beistandes — und werfen vor unserer gänzlichen Scheidung — aufgeregt durch ein Verlangen, auch etwas von dem Ursprung und Anfang der bildenden Kunst sowohl als der Baukunst, zu erfahren, noch einen Blick auf folgende Unterhaltung.

* * *

So lange der Mensch noch in seiner Höhle mit der Nothdurft rang, und im Kampfe mit dem wilden Thiere lebte, erstickte seine Wildheit, in die er durch das beständige Jagen und Morden verfiel, den angeborenen Trieb der Nachahmung und überhaupt jeden Gedanken an eine Kunst.

Auch konnte die Kunst — das Resultat sanfterer und feinerer Gefühle — noch nicht die Verzierungen beschränken. Wie zweckwidrig ist jene unsägliche Mühe in der Nachahmung des Fleisches verschwendet!

In den künftigen Supplementen werde ich mich bestreben, den Begriff von schöner Bekleidung der Alten immer mehr zu berichtigen.

Sache der nomadischen oder Hirtenvölker seyn: denn ihr Herumziehen war der Geselligkeit ebenfalls nicht günstig, obgleich diese Völker sanfter waren als die jagenden.

Aber schon trat eine genauere Kenntniß der Natur: der nährenden Pflanzen und besonders der nützlichern, milchgebenden und bezähmbaren Thiere ein; diese Kenntniß bewirkte eine sanftere Behandlung der letzteren, durch welche die Menschen sie mehr an sich gewöhnten. Die gute Folge war Viehzucht und Ackerbau und mit ihm eine bleibendere Stätte. Jetzt erschienen Geselligkeit und mildere Sitten.

Der Feldbau hatte Instrumente; und die Aufbewahrung der erbaueten Früchte ein Obdach nöthig gemacht; auch die Familie brauchte eine Wohnung: und so waren denn die ersten Schritte — auf dem Wege der Kultur zu den mechanischen Künsten — zur Baukunst geschehen, die die älteste ist. Man verließ die Höhlen und baute sich näher zusammen; die Familien vermehrten sich und so entstanden Dörfer und endlich kleine Städte.

Diesem allen folgte eine längere Dauer einer wohlthätigen Ruhe, die Quelle innigerer Gefühle und feinerer Empfindungen für die Umgebenden.

In dem Religiösen erwachte Verehrung: von einem unnennbaren Etwas durchdrungen betet er die Sonne, den Mond, oder sonst ein wohlthätiges Wesen an, oder verehrt irgend einen Gegenstand göttlich: denn der Mensch denkt sich etwas Göttliches und sucht dieses Göttliche doch immer wieder in der Natur. *)

*) Unter den Griechen wurden in den frühesten Zeiten schon 30 Gottheiten sichtbar verehrt, die man durch einen viereckigten Stein oder durch einen Klotz, wie auch die Araber und Amazonen thaten, vorzustellen sich begnügten.

Jene 30 Steine haben sich noch zur Zeit des Pausanias in der Stadt Pherä, in Arkadien, befunden.

Und so war auch die Juno zu Thespis und die Diana zu Ikarus gestaltet. Selbst die Liebe und Grazien wurden bloß durch Steine vorgestellt.

Diana Patroa und Jupiter Milichus zu Sicyon waren, wie die älteste Venus zu Paphos nichts anders als eine Art Säulen. Auch Bacchus wurde in Gestalt einer Säule verehrt: daher bedeutete das Wort Säule (*κίον*) auch noch in den besten Zeiten der Griechen, eine Statue. Kastor und Pollux bestanden bei den Spartanern in einem Paar aufgerichteten Hölzern durch ein Queerholz verbunden; und so erscheint auch diese uralte Bildung derselben in dem Zeichen, durch welches diese Zwillingbrüder in dem Thierkreise angedeutet werden.

Auf jene Steine wurden später Köpfe gesetzt. Unter vielen andern befand sich ein Neptun dieser Art zu Tricolani; und ein Jupiter zu Tegea; beide in Arkadien: denn in diesem Lande blieb man am längsten unter den Griechen bei der ältesten Gestalt der Kunst.

Die getrennte Geliebte besucht — unvergeßlich ihres Geliebten, ohne Unterlaß die Stelle der Trennung, und sie gewinnt den Felsen lieb, der den Schwur ihrer Liebe bezeugte: in ihren Augen ist er nun etwas ganz anderes, er hat das höchste Interesse für sie: denn der Mensch

Pausanias sah zu Athen sogar noch eine Venus Urania so gebildet.

Es offenbart sich also in diesen ersten Bildnissen der Griechen eine ursprüngliche Erfindung und Entstehung einer Figur.

Von Götzen der Heiden, die von der menschlichen Figur nichts weiter als den Kopf hatten, spricht auch die Bibel.

Viereckigte Steine mit Köpfen wurden von den Griechen bekanntlich Hermä genannt und von ihren Künstlern stets beibehalten.

An diesen Steinen mit einem Kopfe, die man nach und nach länger machte, deutete man anfänglich nur den Unterschied des Geschlechts an, später wurde auch dem obern Theile die Form der menschlichen Gestalt gegeben, indess der Untertheil noch die Gestalt der Hermä behielt, doch so, daß man die Absonderung der Schenkel durch einen Einschnitt andeutete.

Endlich fing nach der allgemeinen Übereinstimmung Dädalus an, den Hermen die völlige Gestalt der Beine zuzusetzen; und weil man noch nicht verstand aus einem Steine eine ganze menschliche Figur hervorzubringen; so arbeitete dieser Künstler in Holz, und von ihm sollen denn die ersten Statuen den Namen Dädali bekommen haben.

sucht seine Einbildungskraft an irgend einen Gegenstand zu knüpfen.

Der Geist regt sich nach und nach thätiger; die Einbildungskraft wird lebendiger; das Bedürfnis des vollen Herzens desto stärker, je friedlicher und gemüthvoller die Umgebungen sind.

Eines günstigen Zufalls bedarf es nur, und die erste Erfindung in der bildenden Kunst ist geschehen.

Die Tochter des Töpfers Tibutades, erzählen die Griechen, habe den Schatten ihres Geliebten an die Wand gezeichnet: und so entstand in einem rohen Umriss der Ursprung und Anfang der Zeichenkunst.

Und wenn Tibutades die Behandlung des Thons kannte, aus welchem er Geschirre bildete, wie leicht konnte er durch das Spiel des Zufalls mit dieser weichen Masse unter seiner formenden Hand, aufmerksam gemacht, auf den Gedanken kommen, auch eine menschliche Gestalt zu bilden.

Und wer kann etwas dagegen haben, wenn wir uns die ganze Töpferfamilie als eine mit Genie begabte Künstlerfamilie denken? denn es ist höchst wahrscheinlich, daß die Bildnerei mit

einer weichen Masse, mit Thon angefangen, so wie mit der einfachsten Form. Der hölzerne Milchlöffel der Schweizer Sennenhirten, ist so einfach, natürlich und selbst antik, dafs es mir ein großes Vergnügen machte, als ich den ersten in meinen Händen hatte. Die Kunst hat stets mit dem Nothwendigsten angefangen; dann strebte sie nach Schönheit und endlich verfiel man auf das Überflüssige.

Der Mensch war vorzüglich der Gegenstand ihrer Beschäftigung. Diefs ist der Fall auch bei Kindern: ein Haus und ein Mann; eine Stube und eine Puppe, sind Gegenstände, die man immer eher, als eine Blume u. dergl. erblickt.

Die Freude über das Resultat des Zufalls reizt zum Nachdenken und weckt das ursprüngliche Streben zu verbessern.

Jetzt versuchte man Umrisse ohne Hülfe des Schattens zu machen und die zufällige Form mehr auszubilden. Nun brachte Übung mehr Fertigkeit und mehr Ähnlichkeit hervor; das Auge fand gewisse Verhältnisse und endlich die Proportion. *)

Die Zeichenkunst bestand also anfangs noch in rohen Umrissen von menschlichen Gestalten,

*) Ebenmaafs, Analogie, Ähnlichkeit.

wie man sie z. B. an den Wänden einiger Gebäude in Ägypten sieht, d. i. *en Silhouet* ohne Angabe der innern Theile. Doch bald darauf gab sie auch diese Theile an, wie man sie auf den alten Vasen findet. *)

Den Thon, als die erste Materie der Kunst, deuten selbst die alten Sprachen an: denn die Arbeit des Töpfers und des Bildners wird durch eben dasselbe Wort bezeichnet. **)

Noch zur Zeit des Pausanias befanden sich in verschiedenen Tempeln Gottheiten aus Thon gebildet, zu Tritia in Achaja, Ceres und Proserpina in ihren Tempeln;

Amphiktion, welcher nebst andern Göttern den Bacchus bewirthe, in einem Tempel des Bacchus.

Auch haben sich in der verschütteten Stadt

*) Eine der interessantesten Sammlungen von antiken Vasen sah ich bei dem Herrn Grafen von Lambert in Wien.

**) Das griechische *πλαττειν* (*plattein*), gestalten, bilden, von welchem Plastik u. s. w. herkommt, und das lateinische *ingere* von gleicher Bedeutung, werden beiderseits von der Arbeit des Töpfers sowohl als des Bildners gebraucht; und die Wörter *figulus*, der Töpfer, *figularia* Töpferwerk, *figurare*, gestalten, *figura*, Gestalt, *figuratio*, Gestaltung u. s. w. sind alle mit *ingere* verwandt.

Pompeji vier Statüen von gebrandter Erde gefunden.

Diese Bilder wurden zuweilen mit rother Farbe bemahlt; besonders das Gesicht des Jupiters. Auch Pan wurde roth bemahlt, und die Indianer thun es noch. (Die Russen nennen das Mädchen, was ihnen gefällt, ein rothes Mädchen: denn sie haben kein eigenes Wort für schön.)

Thon blieb immer die erste Materie der Künstler, theils zu erhabenen Arbeiten, theils zu gemahlten Gefäßen, theils zu Modellen, wie es noch jetzt bei dem Bildhauer und sehr oft bei dem historischen Künstler der Fall ist, um für seine Komposition die beste Seite von Beleuchtung wählen, und Licht und Schatten mit Wahrheit verbreiten zu können: wie es sehr viele von den alten Künstlern gethan haben. *)

Die alten Künstler verfertigten nicht allein Modelle und Studien von Thon für ihre Arbeiten, die sie ausführen wollten, sondern sie suchten sich sogar in der höchsten Blüthe der Kunst öffentlich darin zu zeigen; selbst noch

*) Man poussirt die Figuren nur flüchtig, bekleidet sie nafs und ordnet sie nach seiner vorher gemachten Skizze.

einige Jahre nach Alexanders des Großen Tode, in Böotien, in den Städten um Athen, und besonders zu Platäa, an den Festen, die zum Gedächtniß des Dädalus, dessen wir schon gedacht haben, gefeyert wurden.

Diese öffentlich ausgestellten Arbeiten unterhielten nicht nur die Nacheiferung und den Wettstreit der Künstler, sondern sie waren auch Mafsstab bey dem Urtheil über Geschicklichkeit und Genie des Künstlers, da das Modelliren im Thon bey dem Bildhauer dasselbe ist, was bey dem Mahler die Zeichnung gilt: denn die reine Nativität eines wahren Künstlergeistes spricht sich am besten in seiner Skizze, in der ersten Zeichnung, und in dem ersten Model aus; da hingegen in einem ausgeführten Gemählde und in einer geendigten Statue das Produkt des Geistes durch den Aufwand von Zeit und Fleiß mehr in der Politur und Farbe verschmolzen ist. Da nun diese Arbeiten bei den Alten beständig in Achtung blieben, so ließ auch Julius Cäsar, als Korinth sich aus der Asche erhob, durch eine dahin gesendete Kolonie aus den Trümmern der zerstörten Stadt sowohl als aus den Gräbern, nicht weniger die Werke der Kunst, die im Thone gebildet waren, als die von Erz, hervorsuchen.

Von bemahlten Gefäßen der Alten aus Thon haben sich einige Tausend erhalten. Der Gebrauch dieser Gefäße blieb von den ältesten Zeiten her noch in heiligen und gottesdienstlichen Verrichtungen, nachdem sie durch die Pracht im bürgerlichen Leben schon abgekommen waren. Auch der Gefäße von Glas bediente man sich zu Verwahrung der Asche der Verstorbenen.

Die Alten haben auch die Glaskunst weit höher getrieben als wir, und das Glas wurde weit häufiger als in den neueren Zeiten angebracht.

Was die menschlichen Figuren betrifft, so machte man anfänglich aus weißem Marmor den Kopf; Hände und Füße aber von Holz; diese Art war selbst noch zu Phidias Zeiten im Gebrauche: denn seine Pallas zu Platäa war ebenso gearbeitet; und solche Statuen, deren äußersten Theile nur von Stein waren, wurden Akrolithi genannt.

Zuweilen wurden auch marmorne Statuen mit wirklichem Zeuge bekleidet. Dieses gab nachher Anlaß, an Figuren von Marmor die Bekleidung auszumahlen. *)

*) Beides findet man auch noch in katholischen Ländern, in den Kirchen, auf den Brücken und an den öffentlichen Straßen.

Die Kunst in Edelsteine zu schneiden muß sehr alt seyn, und war auch unter sehr entlegenen Völkern bekannt. Pompejus fand in dem Schatz des Mithridates zweitausend Trinkgeschirre aus Edelmetallen gearbeitet.

Jetzt noch ein Wort vom Ursprung der Baukunst.

Es ist nie ohne Interesse zu hören, wie dieses oder jenes entstanden; es gewährt unsrer Einbildungskraft sehr oft eine Fülle der interessantesten Vorstellungen.

Der größte Theil der Menschen lebt gleichsam wie im Traume dahin: es kommt ihnen vor, als ob alles, die schönen Gebäude, die schönen Meubles, nebst allen schönen Verzierungen u. s. w., als ob alles dieses so für sie gleich mit geschaffen worden wäre, ohne auch nur einen einzigen wilsbegierigen Rückblick zu thun, welches wohl der erste Keim dazu gewesen seyn möge.

Lassen sie uns also sehen, wie höchstwahrscheinlich die schöne Architektur der Griechen und Römer, von ihren einfachsten Säulen und

deren Kapitäle bis zu den schönsten Resultaten, ihre ersten Keime entdeckt habe.

Die Wilden suchten nehmlich zu ihren Hütten Stellen, wo sie in einiger Symmetrie Bäume fanden, die sie statt der Säulen für ihre zu erbauende Hütte bequem benutzen konnten. Sie schnitten in einer gewissen Höhe den Stamm ab, bedeckten diesen der Nässe wegen vielleicht auch mit Baumrinde, und befestigten darauf querüber andere Stämme, vermittelst welcher nun ein Dach gebildet werden konnte. Der Baum stand mit seinen Wurzeln fest im Erdreich, trieb noch Zweige, die sich aber oben wegen der querüber gelegten Balken krümmten und so entstand die erste Idee zu den verschiedenen Verzierungen der Kapitäle, so wie die Quer-Stämme zu den Ausschmückungen des Gebälkes und Gesimses und der Balkenköpfe Veranlassungen gegeben haben mögen.

Das 61. Blatt soll nun zu einer deutlichen Vorstellung eines vorher beschriebenen Baues jener Hütten dienen, und uns überdiß von sechs verschiedenen, vorzüglichen Säulenarten einen sinnlichen Begriff geben.

No. 1. ist die antik-dorische Säule, deren man sich bei dem Tempel des Theseus zu Athen

bediente; und sie kann in einem außerordentlichen Mafsstabe angewendet werden.

No. 2. ist die toskanische;

No. 3. die dorische;

No. 4. die jonische — welche vorzüglich Geschmack mit Einfachheit verbindet;

No. 5. die korinthische und

No. 6. die römische, als die beiden an Verzierungen reichsten Säulen; jedoch sind in ersterer alle Verhältnisse schöner, vorzüglich die des Gebälkes, und mehr zu einem Ideal geeignet.

Zu den Verzierungen des korinthischen Kapitäls soll besonders folgendes Faktum Veranlassung gegeben haben: Man erzählt nemlich, dafs, als eine Amme — wenn ich nicht irre — ihrem verstorbenen Liebling auf das Grab ein Körbchen (von hoher Form) mit Blumen gesetzt und mit einem Stein bedeckt habe, an solchem Akanthus- (Bärenklau) Blätter, sich anschmiegend, aufgewachsen seyen.

Mit den Platten auf den ältesten Säulen, die man auch häufig der ursprünglichen Idee des Baumstammes gleich, ohne Füfse findet, und den schneckenförmigen Krümmungen der jonischen, ist wahrscheinlich die Idee von den sich von der

Nässe krümmenden Baumrindenstreifen an den Hütten der Wilden verknüpft worden.

Zu den sogenannten Eyern an der jonischen Säule hat vielleicht der nach Gefälligkeit und Schönheit strebende Bildnergeist der Architektur seine Idee von den oben abgehauenen Ästen genommen, oder es haben auch vielleicht selbst die Vogelnester mit ihren Eyerchen — da Vögel so gern — schuttsuchend — unter Dächer bauen, zu jener Benennung und selbst zur Form des Kapitāls beigetragen, so wie höchstwahrscheinlich Nester, aus Ruthen und Zweigen geflochten, die erste Idee zum Korbe gegeben haben.

Noch wahrscheinlicher sind mir die sogenannten Eyer Schlangenköpfe, die man als Verzierungen an den Säulenkopf geheftet hatte: denn zwischen diesen Eyformen ist jedesmal eine Schlangenzunge angebracht. Auch schmückten die Wilden bekanntlich ihre Hütten mit allerlei Muschelbehängen aus.

Mit einem Worte, so hat sich nach und nach die Kultur der schönen Baukunst entwickelt, und man wird von dem höchsten Erstaunen ergriffen, wenn man liest, zu welcher ungeheuern Gröſse der menschliche — ins Unendliche strebende Geist, sich geschwungen, wie Beispiele, welche

die alten Schriftsteller anführen — zeigen, und von welchen sich noch jetzt Ruinen finden, die jene Erzählungen von solchen Wundern und Unternehmungen *) außer allen Zweifel setzen, deren ich hier nur ein Paar zum Schluss erwähnen will.

Das kleinste Theater in Rom, das Theater des Marcellus, faßte 22000 Zuschauer; das Theater des Markus Scaurus, nur für vier Wochen errichtet, war mit 3000 bronzenen Standbildern verziert, und faßte 80000 Menschen. Ein Amphitheater, das 120000, ein Zirkus, der das ganze Volk der größten Stadt in Deutschland, der 280000 Zuschauer auf seinen Sitzen enthalten kann, übersteigen unsere Vorstellungskraft, und selbst der Anblick in ihren Trümmern giebt kein Bild von dem unendlichen Leben, von der Pracht und dem Getümmel, das sich einst in ihnen drängte.

Aber was sollen wir von der Aufgabe des

*) Feron, ein König in Egypten, der Nachfolger des Sesostris, ließ ein Haus, aus einem Stein gehauen, 10 Tagesreisen aus der Elephantenstadt nach Sais bringen. Zweitausend Mann brachten mit dessen Fortschaffung 3 Jahre zu. Das Haus war von aussen 21 Ellen lang, 14 Ellen breit und 8 Ellen hoch; von innen hatte es beinahe 19 Ellen Länge, 12 Ellen Breite und 5 Ellen Höhe.

Kurio, den der Wetteifer mit dem Scaurus, dessen Spiele er zu übertreffen strebte, ohne seinen Reichthum zu besitzen, erfinderisch machte, sagen? „Kurio erbauete zwei große neben einander stehende Theater von Holz; jedes ruhte schwebend auf einer drehbaren Angel. Auf beiden Theatern wurden des Vormittags Schauspiele gegeben, und beide standen mit dem Rücken gegen einander gekehrt, damit die Bühnen durch ihr Geräusch einander nicht störten. Dann wurden sie so schnell gedreht, so daß sie mit den Vorderseiten gegen einander standen. Das Bretterwerk der Scene wurde hinweggenommen, die Flügel des Theaters schlossen an einander und bildeten nunmehr ein Amphitheater, in welchem Kurio dem römischen Volke, nachdem er es sammt den Magistraten also herumgefahren hatte, des Nachmittags Fechtspiele gab.

Was wird nun jeder hier am meisten bewundern? — sagt Plinius, *) (der seinen Geist durch die Betrachtung dieser ungeheuern Verschwender überwältigt fühlte,) den Erfinder oder die Erfindung? den Künstler oder den Urhe-

*) Im 36. Buche seiner Naturgeschichte, wo er dieses Faktum erzählt.

ber? die Kühnheit des Gedankens oder der Ausführung? den Gebietenden oder den Gehorchenden? Am meisten wird man aber wohl über die Tollheit des Volkes erstaunen, das sich auf so unsichere, gefährliche Sitze wagte!

Hier siehst du sie, die Sieger des Erdkreises, die Überwinder der Welt, die Völker und Länder vertheilen, fremden Reichen Gesetze geben, und unter dem Menschengeschlechte unsterblichen Göttern sich vergleichen, auf einem Kunstgerüste hangen und ihrer eignen Gefahr frohlocken! — O die feilen Gemüther! fährt Plinius fort u. s. w.; und ich — weiß nichts weiter zu sagen als — *ceciderunt in profundum* —

Bayerische
Staatsbibliothek
MÜNCHEN

D r u c k f e h l e r ,

welche man vor dem Lesen des Buches zu verbessern bittet.

Seite	6 Zeile	7 v. o.	lies derjenigen statt dererjenigen
— 23	—	8 v. o. l.	worin st. worinnen
— 28	—	7 v. o. l.	die st. der
— 30	—	1 v. o. l.	Gefühls st. Gefühls,
— 32	—	17 v. o. l.	natürlich st. natütlich
— —	—	19 v. o. l.	S. st. Es
— 48	—	3 v. u. l.	jener in st. jener, die in
— 74	—	20 v. o. l.	Äschylus st. Äschilus
— 103	—	11 v. o. l.	Polyklets st. Poliklets
— —	—	12 v. o. l.	ὄταυ st. οταυ
— 104	—	3 v. o. l.	Polyklets l. Poliklets
— —	—	4 v. o. l.	ὄταυ l. οταυ
— 111	—	2 v. u. l.	etymologisch st. äthymologisch
— 112	—	6 v. u. l.	lutetia st. lutetii
— —	—	3 v. u. l.	geile st. gleile
— 172	—	2 v. u. l.	ὕπρον st. υπρον
— 185	—	4 v. u. l.	Nymphe st. Nymphi
— 190	—	12 v. o. l.	Citharödus st. Citharedes
— —	—	4 v. u. l.	Citharödus st. Citharedes
— 191	—	8 v. o. l.	Pyrgoteles st. Perigtoles
— 192	—	5 und 8 v. o. l.	Guido st. Quido
— —	—	17 v. o. l.	wird es seyn, st. wird es denen seyn,
— 203	—	4 v. u. l.	Diskobolus st. Diskobulus
— 204	—	5 v. o. und 3 v. u. l.	Diskobolus st. Disko- bulus
— 205	—	2 v. o. l.	der st. deren
— —	—	6 v. o. l.	Diskobolus st. Diskobulus
— 209	—	1 v. u. l.	wahre Schöne st. Wahre, Schöne
— 215	—	11 v. o. l.	Polyklets st. Poliklets
— 253	—	4 v. o. l.	obscur st. obscure
— —	—	2 v. u. l.	Ruisdael st. Ruisdahel
— 274	—	6 v. u. l.	göttlichem st. göttlichen

1847

THE UNIVERSITY OF CHICAGO

— 52 —

50 = 17.9. I Corals at Oahu.

[illegible]

— 28 —

— 225 — 11 v. o. l. Polyphers ac. Poliklets

— 218 — A. v. o. i. obscur. et obscur.

— 100 —

— 278 — A. V. H. i. östlich am n. Vorhang

X II.89

Schnorr von Carolsfeld, Veit Hans Friedrich,

Unterricht in der Zeichenkunst Nebst Darstellungen d. besten Muster alter
u. neuer Zeit ; M. 61 Kupfern

Leipzig 1810

Art. 464 i

urn:nbn:de:bvb:12-bsb10259003-2